ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ
ಬೆಂಗಳೂರು

ಸಾಧನೆ

ಸಂಪುಟ 13
ಸಂಚಿಕೆ 3
ಜುಲೈ-ಸೆಪ್ಟೆಂಬರ್-1984

ಸಾಧನೆ

ಪ್ರಸಾರಾಂಗ
ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಬೆಂಗಳೂರು

SADHANE: Kannada Quarterly of the Bangalore University, Bangalore
Vol. 13. No 3, July-September 1984

Chief Editor: Dr. G. S. Sivarudrappa

ಪ್ರಧಾನ ಸಂಪಾದಕರು :

ಡಾ॥ ಜಿ. ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ

ಸಂಪಾದಕರು :

ಟಿ. ಬಿ. ಚಂದ್ರಶೇಖರಯ್ಯ
ಕಿ. ರಂ. ನಾಗರಾಜ
ಬರಗೂರು ರಾಮಚಂದ್ರಪ್ಪ

ವಾರ್ಷಿಕ ಚಂದಾ : ರೂ. 8–00
ರೂ. 5–00 (ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ)

ಆಜೀವ ಸದಸ್ಯತ್ವ : ರೂ. 100–00

ಪ್ರಕಾಶಕರು : ಕೆ. ಸಿ. ಶಿವಪ್ಪ
ನಿರ್ದೇಶಕ (ಕಾರ್ಯನಿರ್ವಾಹಕ), ಪ್ರಸಾರಾಂಗ
ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಬೆಂಗಳೂರು 560 056

ಮುದ್ರಣ : ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ಮುದ್ರಣಾಲಯ, ಬೆಂಗಳೂರು 560 056

ಪರಿವಿಡಿ

ನಿರ್ಲಕ್ಷಿತರು (ಕವನ) 1
ಬಿ. ಎ. ಸನದಿ

ಸಂಸ್ಕೃತ ವ್ಯಾಕರಣಕ್ಕೆ ಪಾಣಿನ್ಯುತ್ತರ ಕಾಲದ ವ್ಯಾಕರಣಕಾರರ ಕೊಡುಗೆ 2
ಎಚ್. ಎಸ್. ಅನಂತನಾರಾಯಣ

ಗ್ರೀಕ್ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ ; ಉತ್ಕೃಷ್ಟತೆಯ ಕಾಲ (Classical Period) 18
ಡಾ॥ ಕೆ. ವಿ. ನಾರಾಯಣ

ಬಸವಣ್ಣನ ಲಿಪಿಯ ಪವಾಡ : ಒಂದು ಟಿಪ್ಪಣಿ 43
ಡಾ॥ ಎಸ್. ವಿದ್ಯಾಶಂಕರ

ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮಾನದಂಡಗಳು 51
ಮೂಲ: ಡಾ॥ ನಾಗೇಂದ್ರ
ಅನು: ಆರ್. ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ

ಅನೀಮಿಯ (ಕವನ) 55
ಎಸ್. ಜಿ. ಸಿದ್ದರಾಮಯ್ಯ

ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ (ಒಂದು) ಆಧುನಿಕ ರಂಗಪ್ರಯೋಗ 56
ಕ. ವೆಂ. ರಾಜಗೋಪಾಲ

ಅರ್ಥದೆ (ಯೆನೆ) ದೂಷ್ಯಂ : ಒಂದು ಟಿಪ್ಪಣಿ 76
ಯ. ಕೃಷ್ಣಶರ್ಮಾ

ಕಾವ್ಯಾರ್ಥ ಚಿಂತನ : ಒಂದು ಪರಿಶೀಲನೆ 82
ಡಾ॥ ತೀ. ನಂ. ಶಂಕರನಾರಾಯಣ

ಬೆರಗು : ಒಂದು ಮೆಚ್ಚುಗೆ 94
ಶ್ಯಾಮಸುಂದರ ಕೋಟಿ

ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಗುಲಾಮನ ಸಾವು (ಕವನ) 102
ಮೂಲ: ಶಬನ್ ಲೊ ಲಿಯಾಂಡ್
ಅನು: ಎನ್. ವೆಂಕಟಕೃಷ್ಣ

ಶಾಲಾ ಮಕ್ಕಳಲ್ಲಿ ಪರೀಕ್ಷಾತಂಕ 104
ಹಚ್. ಎಸ್. ಶಿವಕುಮಾರ ಆರಾಧ್ಯ
ಬಿ. ಎಸ್. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ

ಪು.ತಿ.ನ. ಗದ್ಯಶೈಲಿ 110
ಟಿ. ಪಿ. ಅಶೋಕ

ಜಾನಪದ ಸಂವಹನ 122
ಡಾ॥ ಎಚ್. ಎಂ. ಮಹೇಶ್ವರಯ್ಯ

ಎಂ. ಗೋವಿಂದ ಪೈ ಅವರ ಪತ್ರಲೇಖನ 132
ಎಸ್. ಶಿವಾಜಿ ಜೋಯಿಸ್

ಮಂಥನ

ನೀಲಲೋಚನೆಯ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ತಿರುವು 144
ಡಾ॥ ಎಂ. ಎಂ. ಕಲಬುರ್ಗಿ

ಕಾಶೀಖಂಡ (ಕನ್ನಡ ಭಾಮಿನಿ ಷಟ್ಪದಿಯ ಕೃತಿ) 146
ಕೆ. ವೆಂಕಟರಾಯಾಚಾರ್ಯ

ಕೇಳಿಕೆ : ಒಂದು ಟಿಪ್ಪಣಿ 148
ಶಿವರಾಮಯ್ಯ

ಗೇರಸೊಪ್ಪೆ ಶಾಂತಯ್ಯನ "ಸೀತಾ ಸ್ವಯಂವರ"ದ ಒಂದು ಹಸ್ತಪ್ರತಿ 149
ಎಸ್. ಶಿವಣ್ಣ

ನಿರ್ಲಕ್ಷಿತರು

ಬಿ. ಎ. ಸನದಿ

ನಮ್ಮಲ್ಲಿ
ಅಂದರೆ, ನಮ್ಮೀ ವಿಶಾಲ ದೇಶದಲ್ಲಿ
ಆಲದ ರೆಂಬೆ–ಕೊಂಬೆಗಳಂತೆ
ಅನೇಕಾನೇಕ ಶಿಷ್ಟ–ವಿ
ಶಿಷ್ಟ ಜಾತಿ–ಮತಗಳು, ಉಭಯ ಕುಶಲೋ–ಪರಿ
ಶಿಷ್ಟ ಜನ–ಜನಾಂಗಗಳು ಉಂಟೇ ಉಂಟಲ್ಲ,
ಅವುಗಳ ಸಂಗಡ
ಪಂಗಡಗಳೂ ಉಂಟು.
ಹೀಗಿರಲಾಗಿ
ಹತ್ತರೊಡನೆ ಹನ್ನೊಂದು
ನಿನಗಾಗಿ ಇನ್ನೊಂದು
ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕುಲ ನಿರ್ಮಿಸಿದಲ್ಲಿ ತಪ್ಪೇನುಂಟು ?
ಅದಕ್ಕೆ ಹೆಸರಿಡೋಣ ಸದ್ಯಕ್ಕೆ
ನಿರ್ಲಕ್ಷಿತರ ಕುಲ !
ಅಥವಾ, ನಿರ್ಲಕ್ಷಿತ ವರ್ಗವೆಂದರೂ ಸೂಕ್ತ
ವಿಚಾರವಂತರ ವಿಶ್ಲೇಷಣಾಗುಣ ಪ್ರ
ಯುಕ್ತ.

....

ಈ ಮೊದಲೇ ಅವರವರ ಜಾತಿ–ಮತಗಳ
ಕೋಟೆ–ಕೊತ್ತಳಗಳನೇರಿ ಮೆರೆದವರು
ನಿನ್ನ, ನಿನ್ನಂಥ ಬಾಯಿ ಸತ್ತವರ ಮರೆದವರು
ನಿನ್ನ ಮೌನದ ಅರ್ಥವರಿಯದವರು
ಯಾವ ಉತ್ಸವಕೂನು ಕರೆಯದವರು
ತಮ್ಮ ತಮ್ಮಷ್ಟಕ್ಕೆ ಭಾರೀ ತಿಳಕೊಂಡವರು
ನಿನ್ನನರಿವಂತ ಹಿಕಮತ್ತು ಹುಡುಕಿರುವೆ
ನಾ ಹೋದ ಕಡೆಗೆಲ್ಲ ನಿನ್ನನೂ ಕರೆವಂತೆ !
ಹೂಹಾರ ನನಗಿತ್ತರೂ ತುರಾಯಿ ನಿನಗೀಯುವಂತೆ !!

“ಸಂಸ್ಕೃತ ವ್ಯಾಕರಣಕ್ಕೆ ಪಾಣಿನ್ಯುತ್ತರ ಕಾಲದ ವ್ಯಾಕರಣಕಾರರ ಕೊಡುಗೆ”

ಎಚ್. ಎಸ್. ಅನಂತನಾರಾಯಣ

ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ಭಾರತೀಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ವೇದಗಳ ಕಾಲದಿಂದಲೇ ಮೊದಲಾಯಿತೆನ್ನಬಹುದು. ವೇದಗಳು ಅಪೌರುಷೇಯವೆಂದೂ, ವೇದಮಂತ್ರಗಳ ತಪ್ಪಿಲ್ಲದ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಇಷ್ಟಾರ್ಥ ನೆರವೇರುವುದೆಂದೂ, ಅನ್ಯಥಾ ತದ್ವಿಪರೀತ ಪರಿಣಾಮವಾಗುವುದೆಂದೂ ನಂಬಿದ ಆರ್ಯರು ಅವುಗಳ ಉಚ್ಚಾರಣೆ, ಸ್ವರವಿಧಾನಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪವೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸಬರದಂತೆ, ಹೆಚ್ಚಿನ ಜಾಗರೂಕತೆ ವಹಿಸಿದರು. ವ್ಯಾಕರಣಶಾಸ್ತ್ರದ ಅಧ್ಯಯನದ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾ ಪತಂಜಲಿ ಮಹರ್ಷಿ ವೇದರಕ್ಷಣೆಗೆ ವ್ಯಾಕರಣಾಧ್ಯಯನ ಅವಶ್ಯಕ (ಮಹಾಭಾಷ್ಯ I.1.15 ರಕ್ಷಾರ್ಥಂ ವೇದಾನಾಂ ಅಧ್ಯೇಯಂ ವ್ಯಾಕರಣಂ) ವೆಂದಿದ್ದಾರೆ. ಮಂತ್ರೋಚ್ಚಾರಣೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವರ ತಪ್ಪಿದಾಗ ಯಜಮಾನನಿಗೆ ಕೇಡುಂಟಾಗುವುದೆಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ :

> ದುಷ್ಟಃಶಬ್ದಃ ಸ್ವರತೋ ವರ್ಣತೋ ವಾ
> ಮಿಥ್ಯಾಪ್ರಯುಕ್ತೋ ನ ತಮರ್ಥಮಾಹ ।
> ಸ ವಾಗ್ವಜ್ರೋ ಯಜಮಾನಂ ಹಿನಸ್ತಿ
> ಯಥೇಂದ್ರ ಶತ್ರುಃ ಸ್ವರತೋಽಪರಾಧಾತ್ ॥

(ಭಾಷ್ಯ I.2. 11-12)

ವೇದ ರಕ್ಷಣೆಗಾಗಿ ಶಿಕ್ಷಾ, ವ್ಯಾಕರಣ, ಛಂದಸ್ಸು, ಮುಂತಾದ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಬೆಳೆದು ಬಂದವು. ‘ಷಡಂಗ’ ಗಳೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಈ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಕರಣಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿತ್ತೆಂದು “ಮುಖಂ ವ್ಯಾಕರಣಂ ಸ್ಮೃತಂ” ಎಂಬ ವಾಕ್ಯದಿಂದ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲ ವಿದ್ಯೆಗಳೂ ವ್ಯಾಕರಣವನ್ನವಲಂಬಿಸಿವೆಯೆಂದೂ,ವಿದ್ವಾಂಸರ ಪಂಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಕರಣಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರಿಗೆ ಪ್ರಥಮ ಸ್ಥಾನವಿತ್ತೆಂದೂ, ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಕಾರನ ಮಾತಿನಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ–“ಪ್ರಥಮೇ ಹಿ ವಿದ್ವಾಂಸೋ ವೈಯಾಕರಣಾಃ, ವ್ಯಾಕರಣ ಮೂಲತ್ವಾತ್ ಸರ್ವವಿದ್ಯಾನಾಂ” (ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ, 132). ಭಾಷೆಯನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವವನನ್ನು “ಪಂಕ್ತಿ ಪಾವನ” ನೆಂದು ಮನು ಕೊಂಡಾಡಿದ್ದಾನೆ.

ಹೀಗೆ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ವ್ಯಾಕರಣ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಐಂದ್ರ ಹಾಗೂ ಮಾಹೇಶ್ವರ ಎಂಬೆರಡು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕಾತಂತ್ರ ವ್ಯಾಕರಣ ಐಂದ್ರ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದೆಂದೂ, ಪಾಣಿನಿಯ ವ್ಯಾಕರಣ ಮಾಹೇಶ್ವರ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಅತಿ ಮುಖ್ಯ ವ್ಯಾಕರಣವೆಂದೂ, ಪರಿಗಣಿತವಾಗಿವೆ. ಪಾಣಿನಿಗೂ ಮೊದಲು ಹಲವಾರು ವ್ಯಾಕರಣಕರ್ತರಿದ್ದರೆಂದು ಪಾಣಿನಿಯೇ ತನ್ನ ವ್ಯಾಕರಣದಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾನೆ. "ಬಾಣೋಚ್ಛಿಷ್ಟಂ" ಎಂದು ಗದ್ಯ ಕಾವ್ಯಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವಂತೆ, ಪಾಣಿನಿಕೃತಿ ಅಷ್ಟಾಧ್ಯಾಯಿಯಂತಹ ಉತ್ತಮ ಶ್ರೇಣಿಯ ವ್ಯಾಕರಣ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬಂದಮೇಲೆ ಹಿಂದಿನ ವ್ಯಾಕರಣಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚುಭಾಗ ಲುಪ್ತವಾಗಿ ಹೋದವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.

ಪಾಣಿನಿ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಮೂರು ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ ವಿಭಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಸೂತ್ರ ರೂಪದಲ್ಲಿರುವ ಮೂಲಕೃತಿ ಅಷ್ಟಾಧ್ಯಾಯೀ, ದೋಷಜ್ಞಭಾವವನ್ನವಲಂಬಿಸಿ ರಚಿಸಿದ ವರರುಚಿಯ ವಾರ್ತಿಕಗಳು, ಪಾಣಿನಿಯ ಪಕ್ಷವನ್ನು ಸಾಧಿಸಹೊರಟ ಪತಂಜಲಿಯ ಮಹಾಭಾಷ್ಯ– ಈ ಮೂರೂ ಮೊದಲನೆಯ ಹಂತವಾದ 'ರಚನಾತ್ಮಕ' (creative) ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸೇರಿವೆ. ಈ ಮೂವರನ್ನೂ ಮುನಿಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸಿ ಅದನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಶ್ಲೋಕವೊಂದು ಹೀಗಿದೆ.

> ವಾಕ್ಯಕಾರಂ ವರರುಚಿಂ ಭಾಷ್ಯಕಾರಂ ಪತಂಜಲಿಂ।
> ಪಾಣಿನಿಂ ಸೂತ್ರಕಾರಂ ಚ ಪ್ರಣತೋಽಸ್ಮಿ ಮುನಿತ್ರಯಂ ॥

ವಾರ್ತಿಕಗಳನ್ನು ವಾಕ್ಯಗಳೆಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಸೂತ್ರಕಾರನಾದ ಪಾಣಿನಿಯ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ತಪ್ಪು ಬರಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಪತಂಜಲಿಯ ನಂಬಿಕೆ : "ಪ್ರಮಾಣ ಭೂತ ಆಚಾರ್ಯೋ ದರ್ಭಪವಿತ್ರಪಾಣಿಃ ಶುಚಾವವಕಾಶೆ ಪ್ರಾಙ್ಮುಖ ಉಪವಿಶ್ಯ ಮಹತಾಪ್ರಯತ್ನೇನ ಸೂತ್ರಾಣಿ ಪ್ರಣಯತಿಸ್ಮ ತತ್ರಾಶಕ್ಯಂ ವರ್ಣೇನಾಪ್ಯನರ್ಥಕೇನ ಭವಿತುಂ" (ಸೂತ್ರ 1.1.1ರ ಮೇಲಿನ ಭಾಷ್ಯ) ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಪಾಣಿನಿಯ ಅಭಿಮತವೇನೆಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ಪತಂಜಲಿಯದೇ ಕೊನೆಯ ಮಾತು. "ಯಥೋತ್ತರಂ ಹಿ ಮುನಿತ್ರಯಸ್ಯ ಪ್ರಾಮಾಣ್ಯಂ'' ಎಂಬ ಕೈಯಟನ ವಾಕ್ಯ ಈ ಅರ್ಥವನ್ನೇ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತದೆ.

ಪಾಣಿನಿಯ ಸುಮಾರು 4000 ಸೂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ವರರುಚಿ ವಿಮರ್ಶಿಸಲಿಲ್ಲ. ಕೇವಲ 1500 ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾ, ಸುಮಾರು 4,263 ವಾರ್ತಿಕಗಳನ್ನು ಮೂಲ ಕೃತಿಗೆ ಸೇರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಸೂತ್ರಕಾರನು ಹೇಳಿದ, ಹೇಳದ, ಸರಿಯಾಗಿ ಹೇಳದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು "ವಾರ್ತಿಕ'' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.

ಉಕ್ತಾನುಕ್ತ ದುರುಕ್ತಾನಾಂ ಚಿಂತಾ ಯತ್ರಪ್ರವರ್ತತೆ ।
ತಂ ಗ್ರಂಥಂ ವಾರ್ತಿಕಂ ಪ್ರಾಹುರ್ವಾರ್ತಿಕಜ್ಞಾ ಮನೀಷಿಣಃ ॥

ಸೂತ್ರ ಹಾಗೂ ವಾರ್ತಿಕ, ಎರಡನ್ನೂ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬರೆದ ಗ್ರಂಥ ಮಹಾಭಾಷ್ಯ. ಪಾಣಿನಿಯ ಸೂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕೇವಲ 1713 ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಪತಂಜಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಈಗ ಉಪಲಬ್ಧವಾಗಿರುವ ಅಷ್ಟಾಧ್ಯಾಯಿಯ ರೂಪವೇ ಪಾಣಿನಿಯ ಮೂಲ ಕೃತಿ ಎಂದು ನಂಬುವ ನಿಷ್ಣಾವಂತರಿದ್ದಾರೆ. ಮೂಲಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನಂತರ ಸೇರಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಸೂತ್ರಗಳು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆಂದು ಸಾಧಿಸುವವರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಎರಡನೆಯ ಮತಕ್ಕೆ ಪುಷ್ಟಿಕೊಡುವಂತಹ ಸಾಕ್ಷ್ಯ ಮಹಾಭಾಷ್ಯದಲ್ಲಿದೆ. ಮೂಲ ಸೂತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಪತಂಜಲಿ ಸೂಚಿಸಿದ ಕೆಲವು ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳನ್ನು ನಂತರದ ಕಾಶಿಕಾಕಾರನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡು ಸೂಕ್ತರೂಪದಲ್ಲಿ ಮೂಲ ಕೃತಿಯನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಮೊದಲಿಗೆ ಒಂದಾದ ಸೂತ್ರವನ್ನು ಎರಡಾಗಿ ಒಡೆದು ಕೊಳ್ಳುವುದು (ಯೋಗವಿಭಾಗ), ಮೊದಲಿಗೆ ಸೂತ್ರದಲ್ಲಿರದ ಪದಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುವುದು, ಇದ್ದ ಪದಗಳನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸುವುದು, ಈ ರೀತಿಯ ಮಾರ್ಪಾಡು ಗಳನ್ನು ನಿಷ್ಠಾವಂತರೂ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಸೂತ್ರ 3. 3. 123 ರಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಗೆ 'ಆಧಾರ' ಮತ್ತು 'ಅವಾಯ' ಎಂಬೆರಡು ಪದಗಳಿರಲಿಲ್ಲವೆಂದೂ (ಅಧ್ಯಾಯ ನ್ಯಾಯೋದ್ಯಾವ ಸಂಹಾರಾಶ್ಚ). ಸೂತ್ರ 3.3.121ರ ಮೇಲಿನ ವರರುಚಿಯ ವಾರ್ತಿಕದಲ್ಲಿ ಈ ಪದಗಳ ಸೂಚನೆಯಿದೆಯಾಗಿ (ಘ ಇ ವಿಧಾವವ ಹಾ ರಾ ಧಾ ರಾ ವಾ ಯಾ ನಾ ಮುಪಸಂಖ್ಯಾನಂ), ಕಾಶಿಕಾ ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಆ ಪದ ಗಳನ್ನು ಸೂತ್ರ 3. 3. 122ರಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಲಾಯಿತೆಂದು ನಂಬಿದ್ದಾರೆ (ಅಧ್ಯಾಯ ನ್ಯಾಯೋದ್ಯಾವ ಸಂಹಾರಾ ಧಾರಾವಾಯಾಶ್ಚ).

ವರರುಚಿ, ಪತಂಜಲಿಯವರ ಸೂಚನೆಯ ಬೆಂಬಲವಿರದ ಪ್ರಕ್ಷಿಪ್ತ ಭಾಗಗಳಿವೆ ಯೆಂದು ಎರಡನೆಯ ಮತದವರು ವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸೂತ್ರ 1.2.53 ರಿಂದ 1.2.57 ರ ವರೆಗಿನ ಐದು ಸೂತ್ರಗಳು (ತದಶಿಷ್ಯಂ ಸಂಜ್ಞಾಪ್ರಮಾಣತ್ವಾತ್... ಕಾಲೋಪ ಸರ್ಜನೆ ಚ ತುಲ್ಯಂ) ಈ ಬಗೆಯ ನಂತರದ ಸೇರ್ಪಡೆ ಎಂದು ಇವರ ನಂಬಿಕೆ. ಈಚೆಗೆ, ಪುಣೆಯ ಜೋಷಿ ಮತ್ತು ರೂಡ್ ಬರ್ಗನ್ ಎಂಬವರು ತಮ್ಮ ಅಧ್ಯಯನದ ಪ್ರಕಾರ ಸೂತ್ರ 2.2.1 ರಿಂದ 2.2.5 (ಪೂರ್ವಾಪರಾಧರೋತ್ತರ ಮೇಕದೇಶಿ ನೈಕಾಧಿಕರಣೆ... ಕಾಲಾಃ ಪರಿಮಾಣಿನಾ) ಮೂಲ ಕೃತಿಗೆ ಹೊರತಾಗಿವೆ ಯೆಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಸೂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿರುವ ತತ್ಪುರುಷ ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ವಚಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿರುವುದರಿಂದಲೂ, ವಿಶ್ಲೇ ಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಕ್ಲಿಷ್ಟತೆ ತೋರಿಬರುವುದರಿಂದಲೂ, ಈ ಸೂತ್ರಗಳು ಪಾಣಿನಿಕೃತವಲ್ಲ

ವೆಂದು ಈ ವಿದ್ವಾಂಸರ ವಾದ. ಈ ವಾದವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳದ ಶಿಷ್ಟರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ಅಗ್ರಗಣ್ಯನಾದ ಕರ್ಡೋನ (Cardona) ಎಂಬವರು ಸೂತ್ರ 2.2.1 ಇಲ್ಲದಿದ್ದ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ 'ಪೂರ್ವಕಾಯಃ' (ಕಾಯ ಎಂಬ ಪದ ಇಲ್ಲಿ ಶರೀರದೊಂದು ಭಾಗಕ್ಕೆ ಸೂಚಕ) ಮತ್ತು 'ಕಾಯಪೂರ್ವ' (ಕಾಯ ಎಂಬ ಪದ ಇಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣ ಶರೀರಕ್ಕೆ ಸೂಚಕ) ಎಂಬೆರಡು ರೀತಿಯ ಸಮಾಸ ಪದಗಳೇರ್ಪಡಲು ಅವಕಾಶವಿತ್ತೆಂದೂ, ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರದ ಎರಡನೆಯ ಸಮಾಸ ಪದವೇರ್ಪಡಲು ಅವಕಾಶವಾಗದಂತೆ ತಡೆಯಲು ಮೇಲಿನ ಸೂತ್ರದ ರಚನೆ ಅವಶ್ಯಕವಾಯಿತೆಂದೂ, ಅದು ಪಾಣಿನಿಯದೇ ಎಂದೂ, ಆ ಸೂತ್ರ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಕ್ಲಿಷ್ಟತೆ ಏನೂ ತೋರಿ ಬರುವುದಿಲ್ಲವೆಂದೂ ತೋರಿಸಿ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.

ಮುನಿತ್ರಯರ ಅಭಿಮತವನ್ನು ವಿಶದಪಡಿಸಲು ರಚಿತವಾದ ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಎರಡನೆಯ ಕಾಲವನ್ನು 'ಗಚ್ಛದ್ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾಲ' (period of running commentaries) ಎನ್ನಬಹುದು. ಅಷ್ಟಾಧ್ಯಾಯಿಯ ಸೂತ್ರ ಕ್ರಮವನ್ನನುಸರಿಸಿ, ಎಲ್ಲ ಸೂತ್ರಗಳ ಮೇಲೆ ಈ ಕಾಲದ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ರಚಿಸಲಾಗಿದೆ. 'ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ'ವೆಂದರೇನೆಂಬುದನ್ನು ಭಾಷ್ಯಕಾರನೇ ನಿರ್ವಚಿಸಿದ್ದಾನೆ: "ನಕೇವಲಂ ಚರ್ಚಾ ಪದಾನಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಂ, ವೃದ್ಧಿಃ, ಆತ್, ಐತ್, ಇತಿ. ಕಿಂತರ್ಹಿ ? ಉದಾಹರಣಂ, ಪ್ರತ್ಯುದಾಹರಣಂ, ವಾಕ್ಯಾಧ್ಯಾಹಾರಃ ಇತ್ಯೇತತ್ಸಮುದಿತಂ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಂ ಭವತಿ" (ಮಹಾಭಾಷ್ಯ 1.1.1). ಇದೇ ಮಾತನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಕಾರಿಕೆಯೊಂದಿದೆ.

> ಪದಚ್ಛೇದಃ ಪದಾರ್ಥೋಕ್ತಿಃ ವಿಗ್ರಹೋ ವಾಕ್ಯ ಯೋಜನಾ ।
> ಪೂರ್ವಪಕ್ಷ ಸಮಾಧಾನಂ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಂ ಪಂಚಲಕ್ಷಣಂ ॥

ಈ ಬಗೆಯ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು ಕ್ರಿ.ಶ. ಏಳನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕಾಶಿಕಾ ವೃತ್ತಿ. ಅಷ್ಟಾಧ್ಯಾಯಿಯನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಅತಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಹಾಗೂ ಪೂರ್ಣ ರೀತಿಯ ಟೀಕಾಗ್ರಂಥವೆಂದರೆ ಇದೇ. ಜಯಾದಿತ್ಯ ಮತ್ತು ವಾಮನ ಎಂಬಿಬ್ಬರು ಪಂಡಿತರಿಂದ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಈ ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿನಿಂದ ಐದು ಅಧ್ಯಾಯಗಳ ಮೇಲಿನ ವೃತ್ತಿ ಜಯಾದಿತ್ಯನದೆಂದೂ, ಉಳಿದ ಮೂರು ಅಧ್ಯಾಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ವೃತ್ತಿ ವಾಮನನದೆಂದೂ ತಿಳಿದು ಬಂದಿದೆ. ಸಂಜ್ಞಾ, ಪರಿಭಾಷಾ, ಇತ್ಯಾದಿ ಪಾಣಿನಿಯ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದಗಳ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತಾ, ಪ್ರತಿ ಸೂತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಎಲ್ಲ ಅನುವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾ, ಸೂಕ್ತ ಉದಾಹರಣೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಪಾಣಿನಿಯನ್ನು ಸುಲಭ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತಿಳಿಯಪಡಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದಿದೆ. ಉದಾ : 6.1.78 'ಏಚೋ'ಯ ವಾಯಾವಃ (ಅಚಿ 77)

ಏಚಃ ಸ್ಥಾನೆ ಅಚಿ ಪರತಃ ಅಯುವಾಯಾ ಏತ್ಯೇತೇ ಆದೇಶಾಃ ಯಥಾ ಸಂಖ್ಯಂ ಭವಂತಿ, ಚಯನಂ, ಲವನಂ, ಚಾಯಕಃ, ಲಾವಕಃ

ಮೊದಲ ನೋಟಕ್ಕೆ ಸುಲಭವೆಂದು ಕಂಡುಬಂದರೂ ಕಾಶಿಕಾದಲ್ಲಿನ ಕೆಲವು ಟೀಕೆಗಳಿಗೆ ಆಧಾರ ಭೂತವಾದ ಪ್ರತಿವಾದಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣ ರೂಪದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನ್ನು ತಿಳಿಯಬೇಕಾದರೆ ಮಹಾಭಾಷ್ಯಕ್ಕೆ ಶರಣು ಹೋಗ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾಶಿಕಾ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ವಾರ್ತಿಕಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಸೂಚಿಸಿದೆ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಸೂತ್ರಗಳೊಳಗೇ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಆಯಾ ಸೂತ್ರಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಗಣಪಾಠಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಮಾಡಿ ಕೊಡುವುದು, ತಮಗಿಂತ ಹಿಂದಿನ ವೃತ್ತಿ ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ಉತ್ತಮ, ಹಳೆಯ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುವುದೂ ಕಾಶಿಕಾವೃತ್ತಿಯ ವಿಶೇಷತೆ ಎನ್ನಬಹುದು.

ಕಾಶಿಕಾವೃತ್ತಿಯ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಲೆಂಬಂತೆ ಇದರ ಮೇಲೆ ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳಿವೆ. ಜಿನೇಂದ್ರ ಬುದ್ಧಿ ರಚಿತ 'ಕಾಶಿಕಾ ವಿವರಣ ಪಂಜಿಕಾ' ಅಥವಾ 'ನ್ಯಾಸ' ಮತ್ತು ಹರದತ್ತನ 'ಪದ ಮಂಜರಿ'–ಈ ಎರಡು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳು. ಮೂಲ ಸೂತ್ರಗಳ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಲೋಸುಗ ವರ ರುಚಿಯಿಂದ ಸೂಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ವಾರ್ತಿಕಗಳ ಅಪೇಕ್ಷೆ ಇಲ್ಲದೆಯೇ ನಿಯತ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ವಚಿಸಿದರೆ ಮೂಲ ಸೂತ್ರಗಳೇ ಆ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತವೆಂದೂ, ಸೂತ್ರ ಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವ ಅಪೂರ್ಣತೆಯೂ ಇಲ್ಲವೆಂದೂ ತೋರಿಸಿಕೊಡುವುದೇ ನ್ಯಾಸ ಗ್ರಂಥದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಹಿಂದಿನವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅವರ ಖಂಡನೆಗಳನ್ನು ಸಾಕಷ್ಟು ಉದಾಹರಣೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಚರ್ಚಿಸಿ ಸರಿಯಾದ ಪಕ್ಷ ವನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುವುದು ಪದ ಮಂಜರಿಯ ಶೈಲಿ.

ಕಾಶಿಕಾವೃತ್ತಿಗೆ ಸರಿದೂಗುವ ಮತ್ತೊಂದು ವೃತ್ತಿಯೆಂದರೆ, 12ನೇ ಶತಮಾನದ ಪುರುಷೋತ್ತಮ ದೇವನ 'ಭಾಷಾ ವೃತ್ತಿ'. ಕಾಶಿಕಾ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟದೆಯಾದರೂ, ಇಲ್ಲಿ ವಿವರಣೆ ಕಡಿಮೆ. ಹೆಸರಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಆಡು ಭಾಷೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ವೇದದ ಭಾಷೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಕೈಬಿಡಲಾಗಿದೆ. ಕಾಶಿಕಾವೃತ್ತಿ ಹಾಗೂ ಭಾಗವೃತ್ತಿಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಸರಿಯಾದ ತಿಳುವಳಿಕೆಗೆ ಭಾಷಾವೃತ್ತಿ ಅತಿ ಪ್ರಯೋ ಜನಕಾರಿ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾ ತನ್ನ ವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಮುಗಿಸಿದ್ದಾನೆ, ಪುರುಷೋತ್ತಮ ದೇವ.

ಒಂಭತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ವಿಮಲ ಮತಿ ರಚಿಸಿದ 'ಭಾಗ ವೃತ್ತಿ' ಉಪ ಲಬ್ಧವಾಗಿಲ್ಲ. ಇತರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ದೊರೆತಿರುವ ಉದ್ಧೃತ ವಾಕ್ಯಗಳಿಂದ ಈ

ಗ್ರಂಥವಿದ್ದಿತೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ವೇದಗಳ ಭಾಷೆ ಹಾಗೂ ಆಡು ಭಾಷೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ವಿಭಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಇದೇ ರೀತಿಯ ಇನ್ನೊಂದು ಅಪೂರ್ಣ ವೃತ್ತಿ ಗ್ರಂಥವೆಂದರೆ ಕ್ರಿ.ಶ. 12 ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಶರಣದೇವನ 'ದುರ್ಘಟ ವೃತ್ತಿ'. ಪಾಣಿನಿ ಸೂತ್ರಗಳಿಂದ ರೂಪಸಿದ್ಧಿಯಾಗದೇ ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧವಿದೆಯೆನಿಸುವ ಸುಮಾರು 500 ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಪಾಣಿನಿ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಮೂರನೆಯ ಕಾಲವನ್ನು 'ಪಠ್ಯಪುಸ್ತಕಗಳ' (School manuals) ಯುಗವೆನ್ನಬಹುದು. ಈ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ, ಸಂಧಿ, ಸಮಾಸ, ಇತ್ಯಾದಿ ಪ್ರತಿ ವಿಷಯಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಒಂದೆಡೆ ತಂದು ತೋರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆದಿದೆ. ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಅದಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಈ ಕಾಲದ ಅತಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಉಪಲಬ್ಧ ಗ್ರಂಥವೆಂದರೆ ಸಿಂಹಳದ ಬೌದ್ಧ ಮತಾವಲಂಬಿಯಾದ, ಕ್ರಿ.ಶ. 11 ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿನ ಧರ್ಮಕೀರ್ತಿಯ 'ರೂಪಾವತಾರ'. ಗ್ರಂಥದ ವಿಭಾಗಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ 'ಅವತಾರ' ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಗ್ರಂಥದ ಮೊದಲ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸಂಜ್ಞಾ ಸೂತ್ರಗಳು, ಸಂಧಿ ಸೂತ್ರಗಳು, ಕೃತ್, ತದ್ಧಿತ, ಸ್ತ್ರೀ ಪ್ರತ್ಯಯ ಸಂಬಂಧಿ ಸೂತ್ರಗಳು, ಕಾರಕ, ಅವ್ಯಯಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸೂತ್ರಗಳು—ಇವುಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಯೂ, ಎರಡನೆಯ ಭಾಗವಾದ ಧಾತು ಪ್ರತ್ಯಯ ಪಂಚಿಕಾದಲ್ಲಿ ತಿಙ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸೂತ್ರಗಳಚರ್ಚೆಯೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಸಿದ್ಧಾಂತ ಕೌಮುದಿಯ ರಚನೆಯಂತೆಯೇ ಕಂಡರೂ, ಇಲ್ಲಿ ವೈದಿಕ ಮತ್ತು ಸ್ವರ ಪ್ರಕರಣಗಳಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ, ಉಣಾದಿ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಯಾವ ಚರ್ಚೆಯೂ ಇಲ್ಲ.

ಕೌಮುದೀ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಿ.ಶ. 15 ನೆಯ ಶತಮಾನದ ರಾಮಚಂದ್ರನ ಪ್ರಕ್ರಿಯಾ ಕೌಮುದೀ ಅತಿ ಪ್ರಾಚೀನವಾದದ್ದು. ಇವನ ಮೊಮ್ಮಗ ವಿಠ್ಠಲ ಇದರ ಮೇಲೆ 'ಪ್ರಸಾದ' ಎಂಬ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ರೂಪಾವತಾರದಂತೆಯೇ ಪ್ರಕ್ರಿಯಾ ಕೌಮುದೀ ಕೂಡ ಎಲ್ಲ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನೂ ವಿವೇಚಿಸಿಲ್ಲ. ವೇದದ ಭಾಷೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕೆಲವು ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ವಾರ್ತಿಕಗಳನ್ನು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಪಾಕ್ಷಿಕವಾಗಿ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ರಾಮಚಂದ್ರನು ಪಾಣಿನಿ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಸೇರದ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಹಿಂದಿನ ವೃತ್ತಿ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಗ್ರಂಥಕರ್ತನ ಮತ ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗದ ಉದಾಹರಣೆಗಳಿದ್ದಿತಾದರೆ ರಾಮಚಂದ್ರನ ಪ್ರಕ್ರಿಯಾ ಕೌಮುದೀ

ಯಲ್ಲಿ ಅವನು ವೈಷ್ಣವ ಮತದವನೆಂದು ತೋರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತಹ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಉದಾ: ಹರಿಂ ಭಜತಿ (ಮೊದಲಿನ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕಟಂ ಕರೋತಿ). ರಾಮಚಂದ್ರನ ಈ ನಡವಳಿಕೆ ಮುಂದಿನ ಭಟ್ಟೋಜೀ ದೀಕ್ಷಿತನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಸಹ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಕೌಮುದೀ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಅತಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಹಾಗೂ ಭಾರತಾದ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿರುವ ಕೃತಿ ಎಂದರೆ ಕ್ರಿ.ಶ. 17ನೇ ಶತಮಾನದ ಭಟ್ಟೋಜೀ ದೀಕ್ಷಿತನ 'ಸಿದ್ಧಾಂತ ಕೌಮುದೀ'. ತನ್ನ ಕೌಮುದೀ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ಇವನೇ 'ಪ್ರೌಢ ಮನೋರಮಾ' ಎಂಬ ಟೀಕೆಯನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇತರರೂ ಕೂಡ ಇದರ ಮೇಲೆ ಟೀಕೆಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ 18ನೇ ಶತಮಾನದ ವಾಸುದೇವ ದೀಕ್ಷಿತನ 'ಬಾಲ ಮನೋರಮಾ' ಸಿದ್ಧಾಂತ ಕೌಮುದೀ ಮೇಲಿನ ಅತಿ ಮುಖ್ಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ. ಇದರಲ್ಲಿ ಪದಗಳ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಯನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಕಾರಣ ಈ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ, ವ್ಯಾಕರಣ ಶಾಸ್ತ್ರಾಧ್ಯಯನವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುವವರಿಗೆ ಅತಿ ಪ್ರಯೋಜನಕಾರಿಯಾಗಿದೆ. ಅತಿ ಕಠಿಣವಾದ, ಆದರೆ ವಿದ್ವತ್ಪೂರ್ಣವಾದ 'ತತ್ವಬೋಧಿನೀ' ಎಂಬ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಜ್ಞಾನೇಂದ್ರ ಸರಸ್ವತೀ ಎಂಬವರು ಪ್ರೌಢ ಮನೋರಮಾದ ಬಗ್ಗೆ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸ್ವರ ಮತ್ತು ವೈದಿಕ ಪ್ರಕರಣಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡದಿದ್ದ ಈ ಎರಡೂ ಗ್ರಂಥಗಳ ನ್ಯೂನತೆಯನ್ನು ಜಯಕೃಷ್ಣ ಎಂಬವರು ಸುಬೋಧಿನೀ ಎಂಬ ತಮ್ಮ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಹೋಗಲಾಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಿದ್ಧಾಂತ ಕೌಮುದೀ ಮೇಲಿನ ಇನ್ನೊಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವೆಂದರೆ ನಾಗೇಶಭಟ್ಟನ 'ಶಬ್ದೇಂದು ಶೇಖರ'. ಈ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಬೃಹಚ್ಛಬ್ದೇಂದು ಶೇಖರ ಹಾಗೂ ಲಘು ಶಬ್ದೇಂದು ಶೇಖರ ಎಂಬ ಎರಡು ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ದೊರೆತಿದೆ. ವರದರಾಜನೆಂಬವನು 17ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಕೌಮುದಿಯ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ರೂಪವನ್ನು ತಯಾರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇವನು ರಚಿಸಿದ ಅತಿ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ರೂಪಕ್ಕೆ 'ಸಾರ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಕೌಮುದೀ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿದೆ.

ಭಟ್ಟೋಜಿಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ, ಪಾಣಿನಿಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವಿಕೆ ಪ್ರಾಚೀನರಿಗಿಂತ ಅತಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆಯಾದ್ದರಿಂದ ಇವನ ಶೈಲಿಯನ್ನು 'ನವ್ಯ' ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರರಲ್ಲಿ ರಾಮಚಂದ್ರ ಮತ್ತು ವಿಠ್ಠಲರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಇವನು ತೀವ್ರವಾಗಿ ಖಂಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ತನ್ನ ಆಚಾರ್ಯ ಶೇಷಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಬಹಿರಂಗವಾಗಿಯೇ ವಿರೋಧಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಭಟ್ಟೋಜೀ ದೀಕ್ಷಿತನು ತಂದ ನವೀನತೆಗಳೊಂದೊಂದೂ ಇತರರ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಧ್ಯಯನದ ವಿಷಯವಾಯಿತು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ನಿಜ್ ಧಾತುವಿನಿಂದ ನೇನೇಕ್ತಿ ಮತ್ತು ನಿಂಕ್ತೆ (ಪ್ರ. ಪು. ಏಕವಚನ) ಎಂಬೆರಡೂ ರೂಪಗಳು ಸಾಧ್ಯವೆಂದು ಭಟ್ಟೋಜಿಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಆದರೆ,

ವಿ. ಎಲ್. ಜೋಷಿಯವರು ಇದನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾ ಎರಡನೆಯ ರೂಪದ ಗ್ರಹಣೆ ತಪ್ಪೆಂದೂ, ಈ ತಪ್ಪು ಮೊದಲಿಗೆ ಕೃಷ್ಣಲೀಲಾಶುಕನಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆಂದೂ ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.

ಪ್ರಾಚೀನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರರಾಗಲೀ, ಅರ್ವಾಚೀನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರರಾಗಲೀ ಪಾಣಿನಿಯ ಸೂತ್ರಗಳು ಯಾವುದೇ ಘಟ್ಟದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯನ್ನಾದರೂ ನಿರೂಪಿಸಬಲ್ಲದೆಂಬ ತಪ್ಪು ಕಲ್ಪನೆ ಹೊಂದಿದ್ದರು. ಸೂತ್ರಗಳು ಸಾಧ್ಯವಿದ್ದಷ್ಟು ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿರಬೇಕೆಂದೂ, ಅನವಶ್ಯಕ ಪದಗಳಿರಬಾರದೆಂದೂ, ಸೂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧವಿರಕೂಡದೆಂದೂ ಭಾವಿಸಿದ್ದರು. ಈ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗೆ ಬಾಧಕ ಬರದಂತೆ ಸೂತ್ರಾರ್ಥ ಮಾಡುತ್ತಾ ಅವಶ್ಯಕತೆ ತೋರಿ ಬರದ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಕೈಬಿಡುತ್ತಾ ಬಂದರು. ಮುನಿತ್ರಯರ ಅಭಿಮತದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರೋತ್ತರ ಪ್ರಾಮಾಣ್ಯವನ್ನು ನಂಬಿದ್ದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರರು ವರರುಚಿ, ಪತಂಜಲಿ ಸೂಚಿಸಿದ ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳನ್ನು ಸರಿ ಎಂದು ಅಥವಾ ತಪ್ಪೆಂದು ತೋರಿಸಿಕೊಡುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ಹೊತ್ತು ಬರೆದ ಅತಿ ವಿಸ್ತೃತ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅನಾವಶ್ಯಕವೆಂದು ಕೆಲವರಿಗೆ ತೋರಿದೆ. ಆದರೆ, ಯಾವುದೇ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದ ಭಾಗಗಳು ಅಧಿಕ ಪ್ರಸಂಗವೆಂದು ಹೇಳುವ ಮೊದಲು ಅವಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೇನಿರಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯಲೆತ್ನಿಸುವುದೊಳ್ಳೆಯದು. ಯಾವುದೇ ಹೊಸ ಅರ್ಥ ಪಾಣಿನಿ ಆಲೋಚಿಸಿದ್ದಿರಬಹುದಾದ ಅರ್ಥಕ್ಕಿಂತ ದೂರವಾಗಿಲ್ಲವೆಂದು ನಿರ್ಧರಿಸಿಕೊಂಡ ಮೇಲೇ ಅದಕ್ಕೆ ಬೆಲೆ ಬಂದೀತು.

ಪಾಣಿನಿ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಯಾವುದೇ ಹಂತದಲ್ಲಿಯೂ ಮೂಲ ವ್ಯಾಕರಣದಲ್ಲಿಲ್ಲದ ಹೊಸ ಪ್ರಕರಣಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಯಲಿಲ್ಲ. ಪಾಣಿನಿ ಮತ್ತು ವರರುಚಿಯವರ ನಡುವಣ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಗಳಾಗಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಪಾಣಿನಿಯ ಯಾವುದೇ ಸೂತ್ರದಿಂದ ವರರುಚಿಯ ಕಾಲದ ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದಾಗ ವಾರ್ತಿಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಮೂಲ ಸೂತ್ರಕ್ಕೆ ತಿದ್ದುಪಡಿ ಮಾಡಬೇಕಾಯಿತು. ವರರುಚಿ ಬೇರೆ ಕಾಲದವನೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಬೇರೆ ಪ್ರದೇಶದವನೂ ಆಗಿದ್ದಿರಬೇಕು. ವರರುಚಿಯ ತಿದ್ದುಪಡಿ ಹೆಚ್ಚೆನಿಸಿದಾಗ ಅದನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಡುವುದು ನಂತರದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರರ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯಾಯಿತು. ಹೊಸ ಕಾಲದ ಭಾಷೆಗೂ ಕೂಡ, ವಾರ್ತಿಕಗಳ ಸಹಾಯವಿಲ್ಲದೆಯೇ ಮೂಲ ಸೂತ್ರವನ್ನೇ ಹೊಸ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲನುಕೂಲವಿದ್ದು, ಸಾಧ್ಯವೆನಿಸಿದಾಗ ವಾರ್ತಿಕಗಳ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಬೇಡವೆಂದು ಕೈಬಿಡಲಾಯಿತು. ನಂತರದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ, ವೃತ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಅಷ್ಟಾಧ್ಯಾಯಿ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಜೋಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಕಂಡುಬಂದಿತೇ ವಿನಹ ಹೊಸ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಮೂಲ ಕೃತಿಗೆ ಸೇರಿಸ

ಲಿಲ್ಲ. ಪಾಣಿನಿಯ ವ್ಯಾಕರಣ ಶಬ್ದಾನುಶಾಸನವಾಗಿ ಉಳಿಯಿತು ; ಅರ್ಥವನ್ನು ಕುರಿತ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನಡೆಯಲಿಲ್ಲ. ಮಹಾಭಾಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ವ್ಯಾಕರಣ ಹಾಗೂ ದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧವಿರುವ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆ ಕಾಣಬರುತ್ತದೆ. ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳ ಸಂಬಂಧ ನಿತ್ಯವಾದದ್ದು, ಯಾರೊಬ್ಬನ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲ ಎಂಬ ವಿಚಾರ ಪಾಣಿನಿ ಸಂಪ್ರದಾಯದವರಿಗೆಲ್ಲಾ ಸಾಮಾನ್ಯ ವಾಗಿತ್ತು. ಮಹಾಭಾಷ್ಯದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ 'ಶಬ್ದ' ಎಂದರೇನು, ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಎರಡು ಸಮಾಧಾನಗಳು ದೊರಕುತ್ತವೆ. ಯಾವುದನ್ನು ಉಚ್ಚರಿಸಿದಾಗ ಅರ್ಥ ಪ್ರತೀತಿಯುಂಟಾಗುತ್ತದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಶಬ್ದವೆನ್ನಬಹುದು. ಇನ್ನೊಂದರ್ಥ ದಲ್ಲಿ, ಯಾವುದೇ ಧ್ವನಿ ಶಬ್ದವಾದೀತು. ಹೀಗೆ, ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಪ್ರಯೋಜನವಿರುವುದು ಕಂಡುಬಂದರೆ, ಅದನ್ನು ಭಾಷೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಶಬ್ದವೆಂದೂ, ಹಾಗಿಲ್ಲದಿದ್ದಾಗ ಕೇವಲ ಧ್ವನಿ ಎಂದೂ ಹೇಳಬಹುದು. ಭಾಷೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಶಬ್ದ 'ನಿತ್ಯವೇ' ಅಥವಾ 'ಕಾರ್ಯವೇ' ಎಂಬುದರ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಕೂಡ ಮಹಾಭಾಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆ ನಡೆದಿದೆ. ನಿತ್ಯವೆಂದ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ, ಅದು ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಬದಲಾವಣೆಗೊಳ ಗಾಗದ 'ಕೂಟಸ್ಥ ನಿತ್ಯತೆ'ಯೋ ಅಥವಾ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿದ್ದರೂ ಆ ಭಾಷೆಯ ನ್ನಾಡುವವರಿಗೆ ಪ್ರತೀತಿಯಾಗದ 'ಪ್ರವಾಹ ನಿತ್ಯತೆ'ಯೋ ಎಂಬುದರ ಚರ್ಚೆ ಕೂಡ ಇಲ್ಲಿ ನಡೆದಿದೆ.

'ಅರ್ಥ'ವೆಂದರೇನು ? 'ಗೋ' ಎಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಯಾವುದೋ ಒಂದು 'ದ್ರವ್ಯ'ದ ಪ್ರತೀತಿಯೋ ಅಥವಾ 'ಜಾತಿ'ಯ ಪ್ರತೀತಿಯೋ ? ಹಾಗೆಯೇ, ಲಿಂಗ, ಕಾಲ, ಇತ್ಯಾದಿ ವಿಷಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮಹಾಭಾಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆ ಇದೆ.

ಪಾಣಿನಿ ವ್ಯಾಕರಣದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರದ ಈ ಹೊಸದೊಂದು ವಿಷಯ ಪತಂಜಲಿಯ ಭಾಷ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಕಂಡುಬಂದರೂ ನಂತರದ ಯಾವ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರನೂ ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಬೆಳಸಲಿಲ್ಲ. ಈಚಿನ ಪಾಣಿನಿ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವರಲ್ಲಿ ಈ ವಿಷಯ ವನ್ನು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿದವರೆಂದರೆ, ಭರ್ತೃಹರಿ (ವಾಕ್ಯಪದೀಯ), ಕೌಂಡ ಭಟ್ಟ (ವೈಯಾಕರಣ ಭೂಷಣ) ಮತ್ತು ನಾಗೇಶ (ವೈಯಾಕರಣ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಲಘು ಮಂಜೂಷಾ) ಎಂಬ ಮೂವರು. ಪತಂಜಲಿ ಸೂಚಿಸಿದ ವಿಷಯಗಳೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಈ ವಿಷಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಇತರ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಕೂಡ ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಹೀಗಿವೆ: ವಾಕ್ಯ ಅರ್ಥಬೋಧನೆ ಮಾಡುತ್ತವೆ, ಆದರೆ ವಾಕ್ಯ ಎಂದರೇನು ? ಕೇವಲ ಪದಗಳ ಸಮೂಹವೇ ಅಥವಾ ಅವುಗಳಿಗೆ ಹೊರತಾದ ಬೇರೊಂದು ವಸ್ತುವೇ ? ಹಾಗೆಯೇ, ವಾಕ್ಯಾರ್ಥ ಪ್ರತಿ ಪದಾರ್ಥಗಳ

ಮೊತ್ತವೇ ಅಥವಾ ತದ್ಭಿನ್ನವೇ ? ಮೊದಲನೆಯ ಪಕ್ಷವೆಂದಾದರೆ, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪದವೂ ಮೊದಲು ತನ್ನ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿ ನಂತರ ಅವುಗಳೆಲ್ಲದರ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಸಂಬಂಧದಿಂದ ವಾಕ್ಯಾರ್ಥ ಪ್ರತೀತಿಯುಂಟಾಗುತ್ತದೆಯೇ ? ಅಥವಾ, ಒಟ್ಟಿಗೆ ವಿದ್ಯುತ್ತಿನಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆಯೇ ?

'ದೇವದತ್ತಃ ಪಚತಿ' ಎಂಬ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ, ದೇವದತ್ತ, ಪಾಕ ಕ್ರಿಯೆ, ಅವೆರಡರ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧ ಇವುಗಳ ಬೋಧನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. 'ಪಾಕಂ ಕರೋತಿ ದೇವದತ್ತಃ' ಎಂಬ ವಾಕ್ಯ ಕೂಡ ಮೇಲಿನ ಅರ್ಥವನ್ನೇ ಬೋಧಿಸುತ್ತದೆ. ಇವನ್ನು ಒಂದೇ ಅರ್ಥದ, ಆದರೆ ಎರಡು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಬಹುದಾದ ವಾಕ್ಯಗಳೆಂದು ಎಲ್ಲ ಸಂಪ್ರದಾಯದವರೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿಷಯವಾದರೂ, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಾಕ್ಯದಲ್ಲೂ ಪದಗಳ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿರುವುದಾದ್ದರಿಂದ ಆ ವಾಕ್ಯದಿಂದುಂಟಾಗುವ 'ಶಾಬ್ದಬೋಧ'ವನ್ನನುಸರಿಸಿ ಆ ವಾಕ್ಯದ ತಾತ್ಪರ್ಯ ಯಾವುದೆಂದು ನಿಶ್ಚಯ ಮಾಡುವುದರಲ್ಲಿ ಭೇದವಿದೆ. ವಾಕ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ವಿಶೇಷ್ಯ ವ್ಯಾಕರಣಕಾರನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ 'ಕ್ರಿಯೆ' ಎಂದಾದರೆ, ನೈಯಾಯಿಕನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅದು 'ಪ್ರಥಮಾ ವಿಭಕ್ತ್ಯಂತ ನಾಮಪದ'. ಈ ಭಿನ್ನ ಮತಗಳನ್ನು ಅವರವರ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿ, ವ್ಯಾಕರಣಕಾರರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವುದು ಇಲ್ಲಿನ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ವಿಶೇಷ. ಇದಲ್ಲದೆ, ಪ್ರತಿಪದದ ಮುಖ್ಯಾರ್ಥ ಪ್ರಾತಿಪದಿಕ ಅಥವಾ ಧಾತುವಿನಿಂದ ಸೂಚಿತವೇ ? ಪ್ರತ್ಯಯಗಳಿಗೇನು ಅರ್ಥ, 'ಕ್ರಿಯಾ' ಭಿನ್ನವಾದ 'ಕಾಲ' ವುಂಟೇ ? ಇತ್ಯಾದ್ಯನೇಕ ವಿಚಾರಗಳ ಚರ್ಚೆಯನ್ನಿಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

ವ್ಯಾಕರಣ ದರ್ಶನ ಹಾಗೂ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕುರಿತ ಮುಖ್ಯ ಕೃತಿ ಎಂದರೆ ಭರ್ತೃಹರಿಯ ವಾಕ್ಯಪದೀಯ. ಕೌಂಡಭಟ್ಟ ಹಾಗೂ ನಾಗೇಶರು ವಾಕ್ಯಪದೀಯ ಮತ್ತು ಮಹಾಭಾಷ್ಯವನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ತಮ್ಮ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪಾಣಿನಿ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಸೇರದವರು ಕೂಡ ವಾಕ್ಯಪದೀಯವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆಂದರೆ ಅದರ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಎಷ್ಟೆಂಬುದರ ಪರಿಚಯವಾದೀತು.

ವಾಕ್ಯಪದೀಯ ಸೂತ್ರ ರೂಪದಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಪದ್ಯರೂಪ(ಕಾರಿಕಾ)ದಲ್ಲಿ ಮೂರು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ (ಕಾಂಡ) ವಿಭಾಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಆಗಮ ಸಮುಚ್ಚಯ ಅಥವಾ ಬ್ರಹ್ಮ ಕಾಂಡ, ವಾಕ್ಯಕಾಂಡ, ಮತ್ತು ಪದಕಾಂಡ ಅಥವಾ ಪ್ರಕೀರ್ಣಕಾಂಡ ಎನ್ನುವುದೇ ಈ ಮೂರು ಭಾಗಗಳು. ಜಾತಿ, ದ್ರವ್ಯ, ಸಂಬಂಧ ಮೊದಲಾದ ಹದಿನಾಲ್ಕು ಸಮುದ್ದೇಶಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಮೂರನೆಯ ಕಾಂಡ ಮೂಲ ಕೃತಿಯ ಭಾಗವಾಗಿರ

ಲಿಲ್ಲವೆಂದೂ, ವಾಕ್ಯಪದೀಯ ಎಂಬ ಹೆಸರು ನಿಜವಾಗಿ ಮೊದಲೆರಡು ಕಾಂಡಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯುವೆಂದೂ, ಮೂರನೆಯ ಕಾಂಡವನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಹೇಳುವಾಗ ಗ್ರಂಥವನ್ನು 'ತ್ರಿಕಾಂಡೀ' ಎಂದೂ ಕರೆಯುವ ರೂಢಿಯಿದೆ. ವಾಕ್ಯಪದೀಯ ಎಂಬ ಸ್ವತಂತ್ರ ಗ್ರಂಥವಲ್ಲದೇ ಮಹಾಭಾಷ್ಯದ ಕೆಲವು ಭಾಗಗಳ ಮೇಲೆ ಸಹ ಭರ್ತೃಹರಿ ವೃತ್ತಿಯನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಭರ್ತೃಹರಿಯ ದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಬ್ರಹ್ಮ ಶಬ್ದಸ್ವರೂಪಿ ; ಸಾಧು ಪ್ರಯೋಗ ಯಾವುದು, ಅಸಾಧು (ಅಪಭ್ರಂಶ) ಪ್ರಯೋಗ ಯಾವುದೆಂಬುದರ ತಿಳುವಳಿಕೆಗೆ ವ್ಯಾಕರಣ ಸಾಧನ, ತನ್ಮೂಲಕ ಅಪವರ್ಗಪ್ರಾಪ್ತಿ. ಸಾಧು ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಧರ್ಮಸಾಧನೆ. ಸಾಧುಪ್ರಯೋಗದ ಜ್ಞಾನದಿಂದ ಪರಬ್ರಹ್ಮನ ಸ್ವರೂಪ ಜ್ಞಾನ. ಎಲ್ಲ ವಿಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಪರಬ್ರಹ್ಮನನ್ನು ಸೇರುವುದು ವಾಙ್ಮೂಲಕ ಸಾಧ್ಯ. ಆದ್ದರಿಂದ ವ್ಯಾಕರಣ ಅಸಾಧು ಪ್ರಯೋಗರೂಪಿ ವಾಙ್ಮಲಕ್ಕೆ ಚಿಕಿತ್ಸೆ ಹಾಗೂ ಮೋಕ್ಷದ ಬಾಗಿಲು. ವಾಕ್ಕೇ ಪರವಸ್ತು, ಎಲ್ಲ ತಿಳುವಳಿಕೆಗೆ ವಾಕ್ಕೇ ಪ್ರಧಾನ. ಆದ್ದರಿಂದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಹೊರತಾದ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಇಲ್ಲ, ಹಾಗೂ ಭಾಷೆ ಮಾನವನಿಗೆ ಹುಟ್ಟಿನಿಂದಲೇ ಬಂದದ್ದು.

ವಾಕ್ಯಪದೀಯದ ಎರಡನೆಯ ಕಾಂಡದಲ್ಲಿ ಭರ್ತೃಹರಿ ವಾಕ್ಯವೇನೆಂಬುದಕ್ಕೆ ತನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ವಾಕ್ಯ ಅವಿಭಾಜ್ಯ. ವಾಕ್ಯವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಸಾರ್ಥಕ ಪದಗಳಿವೆಯೆಂದೂ, ಹಾಗೆಯೇ ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕೃತಿ, ಪ್ರತ್ಯಯ ಮುಂತಾದ ಸಣ್ಣ ತುಣುಕುಗಳು ಸಾಧ್ಯವೆಂದೂ ತೋರಿಸಿ ಕೊಡುವುದು ವ್ಯಾಕರಣಕಾರನಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾದರೂ, ಮಾತನಾಡುವವನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಕಾಲ್ಪನಿಕ. ಅವುಗಳಿಗೆ ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿಲ್ಲ. (ಪದೇ ನ ವರ್ಣಾ ವಿದ್ಯಂತೆ ವರ್ಣೇಷ್ವವಯವಾ ನಚ | ವಾಕ್ಯಾತ್ಪದಾನಾಂ ಅತ್ಯಂತಂ ಪ್ರವಿವೇಕೋ ನ ಕಶ್ಚನ ॥ I,73), ವಾಕ್ಯವು ಹೇಗೆ ಅವಿಭಾಜ್ಯವೋ ಅರ್ಥವೂ ಹಾಗೆಯೇ ಅವಿಭಾಜ್ಯ. ಪ್ರತಿ ಪದಕ್ಕೆ ಅರ್ಥವಿದೆಯೆಂದು ತೋರಿಸಬಹುದಾದರೂ ಆ ಅರ್ಥಗಳ ಸಮುದಾಯ ವಲ್ಲದ, ಅವಕ್ಕಿಂತ ಹೊರತಾದ ವಾಕ್ಯಾರ್ಥವೊಂದುಂಟು. ವಾಕ್ಯದಿಂದ ಹೊರಗೆ ಪದಗಳಿಗೆ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲ. ವ್ಯಾಕರಣದಲ್ಲಿ ಪದಗಳಿಗೆ ಸಂದರ್ಭೋಚಿತವಾಗಿ ಅರ್ಥ ಕಲ್ಪನೆಯಾಗುತ್ತದೆ (ಶಬ್ದಸ್ಯ ನ ವಿಭಾಗೋऽಸ್ತಿ ಕುತೋಽರ್ಥಸ್ಯ ಭವಿಷ್ಯತಿ | ವಿಭಾಗೈಃ ಪ್ರಕ್ರಿಯಾ ಭೇದಂ ಅವಿದ್ವಾನ್ ಪ್ರತಿಪದ್ಯತೆ ॥ II. 13)

ಅವಿಭಾಜ್ಯ ವಾಕ್ಯವನ್ನು 'ವಾಕ್ಯಸ್ಫೋಟ' ಎಂದೂ, ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅರ್ಥವನ್ನು 'ಪ್ರತಿಭಾ' ಎಂದೂ ಭರ್ತೃಹರಿ ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಸ್ಫೋಟ ಎನ್ನುವುದು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಲ್ಲದ ವಸ್ತು. ಅದು ಧ್ವನಿಯೂ ಅಲ್ಲ, ಧ್ವನಿಗಳ ಸಮುದಾಯವೂ ಅಲ್ಲ.

ಸ್ಫೋಟವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲು ಮಾತ್ರ ಧ್ವನಿಗಳ ಉಪಯೋಗವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸ್ಫೋಟದ ಸಹಾಯದಿಂದಲೇ ಯಾವುದೇ ಭಾಷೆಯನ್ನಾಡುವವನು ತನ್ನ ಮನೋಗತ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಇತರರಿಗೆ ತಿಳಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ವಾಕ್ಯವೇ ವ್ಯವಹಾರದ ಕನಿಷ್ಠ ಘಟಕ (unit) ವಾದರೂ ಮಾತನಾಡುವವರು ಅದಕ್ಕಿಂತ ಸಣ್ಣ ತುಂಡುಗಳನ್ನು, ಅಂದರೆ ಪ್ರಕೃತಿ, ಪ್ರತ್ಯಯ, ಹಾಗೂ ಅವುಗಳಲ್ಲಿನ ಧ್ವನಿಗಳು ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಗುರುತಿಸಬಲ್ಲವರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಲ್ಪಟ್ಟವು ಗಳಾದರೂ, ವಾಕ್ಯಕ್ಕಿರುವ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿಲ್ಲವಾದರೂ, ಭಾಷೆಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಅವೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಪಾತ್ರವಿದೆಯೆಂಬಂಶವನ್ನು ಭರ್ತೃಹರಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಭಾಷಾ ರಚನೆಯಲ್ಲಿನ ವಿವಿಧ ರೂಪಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಇವೆಲ್ಲವೂ ಸಹಕಾರಿಗಳು.

ಪಾಣಿನಿ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರೂ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಂತೆ ಭರ್ತೃಹರಿ ಕೂಡ ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳ ಸಂಬಂಧ ಸ್ಥಿರವಾದದ್ದೆಂದೂ, ನಿತ್ಯವಾದದ್ದೆಂದೂ ತಿಳಿದಿದ್ದನು. ಆದರೂ, ಈ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನಿಶ್ಚಯಿಸಲು ಕೆಲವು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಕೂಡ ಗಣನೆಗೆ ತಂದನು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ 'ಯೋಗ್ಯತಾ' ಎನ್ನುವುದೊಂದು. ನೋಡಲು ಹೇಗೆ ಕಣ್ಣು, ಕೇಳಲು ಕಿವಿ ಯೋಗ್ಯ ಇಂದ್ರಿಯಗಳೋ, ಹಾಗೇ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಶಬ್ದಕ್ಕೂ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾದೊಂದು ಅರ್ಥವಿದ್ದೇ ತೀರಬೇಕು. ಯೋಗ್ಯತೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಆ ಭಾಷೆಯನ್ನಾಡುವವರು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ 'ಸಂಕೇತ' ಮತ್ತು 'ಕಾರ್ಯಕಾರಣ ಭಾವ'ವನ್ನು ಕೂಡ ಭರ್ತೃಹರಿ ಪರಿಗಣಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಭರ್ತೃಹರಿ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸ್ತರಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಕೆಳಗಿನ ಸ್ತರ ದಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡುವವನು ಧ್ವನಿ ಮತ್ತು ಧ್ವನಿಯ ಎಳೆಗಳನ್ನು ಉಚ್ಚರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕೇಳುವವನು ಅವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಧ್ವನಿಗಳು ಉಚ್ಚಾರಣಾ ಪ್ರಯತ್ನದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿ ಕೇಳುವವನಲ್ಲಿ ಅರ್ಥದ ಜ್ಞಾನವನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತವೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ಹೇಳುವವನಿಗೆ ಏನಾದರೂ ವ್ಯಕ್ತಮಾಡಬೇಕೆಂಬಾಸೆ ಇರಬೇಕು. ಎರಡನೆಯದಾದ 'ಮಧ್ಯಮಾ' ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ನಿಜವಾದ ಸರಣಿ ಅಥವಾ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿರದೆ ಈ ನುಡಿಗಳು ಸಂಭವನೀಯ ವಾಕ್ಯಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ, ಮಾತನಾಡುವವರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ. ಇದಕ್ಕೂ ಮೇಲಿನ ಸ್ತರವನ್ನು 'ಪಶ್ಯಂತೀ' ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಯಾವ ಕ್ರಮವೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಸ್ತರ ಎರಡು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ. ಕೆಲವರಲ್ಲಿ ಸಾಧು ಪ್ರಯೋಗವಿರುವುದೂ, ಇತರರಲ್ಲಿ ಅಸಾಧು ಪ್ರಯೋಗವಿರುವುದೂ ಉಂಟು. ಕಡೆಯದಾದ 'ಪರಾಪಶ್ಯಂತೀ' ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಬಗೆಯ ಭೇದಗಳೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥವೆಂಬ ಭೇದ ಕೂಡ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲವೂ ಒಂದೇ. ಅದೇ ಬ್ರಹ್ಮನ ಸ್ವರೂಪ.

ವಾಕ್ಯಾರ್ಥ ಪ್ರತೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂದಿಗ್ಧತೆಯುಂಟಾಗಲು ಸಾಧ್ಯ. ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಏಕರೂಪ ಶಬ್ದಗಳ ಉಪಯೋಗವಾಗುವಿಕೆ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ. ಈ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಸರಿಯಾದ ವಾಕ್ಯಾರ್ಥ ಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ಉಪಾಧಿಗಳ ಸಹಾಯ ಬೇಕು. ಭರ್ತೃಹರಿ ತನ್ನ ವಾಕ್ಯಪದೀಯದಲ್ಲಿ ಆರು ಬಗೆಯ ಉಪಾಧಿಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ವಾಕ್ಯಾತ್ ಪ್ರಕರಣಾದರ್ಥಾದೌಚಿತ್ಯಾದ್ದೇಶ ಕಾಲತಃ ।
ಶಬ್ದಾರ್ಥಃ ಪ್ರವಿಭಜ್ಯಂತೆ ನ ರೂಪಾದೇವ ಕೇವಲಾತ್ ॥

(II. 314)

ಈ ಉಪಾಧಿಗಳಿಂದ (ವಾಕ್ಯ, ಪ್ರಕರಣ, ಅರ್ಥ, ಔಚಿತ್ಯ, ದೇಶ, ಕಾಲ) ಸಂದಿಗ್ಧ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ವಾಕ್ಯಾರ್ಥ ಜ್ಞಾನ ಹೇಗಾಗುವುದೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು.

1. ಕಟಂ ಕರೋತಿ ಭೀಷ್ಮಮುದಾರಂ ದರ್ಶನೀಯಂ – ಎಂಬ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ **ಕಟಂ** ಕರ್ಮವಾಚಿ ನಾಮಪದವಾದ್ದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷಣವಾದ ಪದಗಳೆಲ್ಲಾ ನಾಮಪದದ ಲಿಂಗ, ವಚನ, ವಿಭಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕೆಂಬ ವ್ಯಾಕರಣ ನಿಯಮ ದಿಂದ, ಇಲ್ಲಿ ಎರಡರ್ಥ ಸಾಧ್ಯವಿರುವ 'ಭೀಷ್ಮಂ' ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ 'ಬಲವಾದ' ಎಂದರ್ಥವಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕೇ ವಿನಹ ಮಹಾಭಾರತದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಇದು ಸೂಚಕವಲ್ಲ.

2. ಸೈಂಧವಂ ಆನಯ – ಎಂಬ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಸೈಂಧವಂ ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ ಎರಡರ್ಥ ಸಾಧ್ಯವಿರುವುದರಿಂದ ಪ್ರಕರಣ (ಅಥವಾ ಸಂದರ್ಭ) ದ ಬಲದಿಂದ 'ಉಪ್ಪನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಬಾ' (ಊಟ ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದರೆ) ಇಲ್ಲವೇ 'ಕುದುರೆಯನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಬಾ' (ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧನಾಗುತ್ತಿರುವಾಗ ಹೇಳಿದರೆ) ಎಂಬ ಒಂದೇ ಅರ್ಥವನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

3. ಸ್ಥಾಣುಂ ಭಜ ಭವಚ್ಛಿದೆ – ಎಂಬ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂಸಾರ ವಿಮುಕ್ತಿಯ ಗುರಿಯಿಂದ ಹೇಳಿದ್ದರೆ ಸ್ಥಾಣುಂ ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ 'ಈಶ್ವರ' ಎಂಬರ್ಥವಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳ ಬೇಕು, 'ಕಂಬ' ಎಂದಲ್ಲ, ಏಕೆಂದರೆ, ಈಶ್ವರ ಪೂಜೆಯಿಂದಲೇ ಮೋಕ್ಷಸಾಧನೆ ಸಾಧ್ಯ.

4. ಪಾತುವೋದಯಿತಾಮುಖಂ – ಎಂಬ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ದಯಿತಾಮುಖಂ ಎಂದರೆ ಹೆಂಡತಿಯ ಮುಖವೆಂದರ್ಥವಲ್ಲ, ಭಕ್ತನೊಬ್ಬನ ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯಾದ ಈ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ದಯಿತಾಮುಖಂ ಎಂದರೆ 'ಅನುಗ್ರಹ' ಎಂದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

5. ವೈಕುಂಠೆ ಹರಿಃ ವಸತಿ – ಎಂಬ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಹರಿಃ ಎಂದರೆ ಪರಮ ಪುರುಷನಾದ ಪರಮಾತ್ಮನಿಗೆ ಅನ್ವಯುವೇ ಹೊರತು ಹರಿನಾಮಧೇಯದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯನಿಗಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ, ವೈಕುಂಠದಲ್ಲಿ ವಾಸ ಪರಮಾತ್ಮನದೇ ವಿನಹ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯನದಲ್ಲ.

6. ದಿವಾಚಿತ್ರಭಾನುರ್ವಿಭಾತಿ – ಎಂಬ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ದಿವಾ ಎಂಬ ಪದ ವಿರುವುದರಿಂದ ಚಿತ್ರಭಾನು ಎಂದರೆ ಸೂರ್ಯನೆಂದೇ ತಿಳುವಳಿಕೆಯುಂಟಾಗುತ್ತದೆ.

ಭರ್ತೃಹರಿಯು ಮೇಲಿನ ಆರು ಉಪಾಧಿಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಇತರರು ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಉಪಾಧಿಗಳನ್ನು ಲೆಕ್ಕಿಸಿದ್ದಾರೆಂದು ಭರ್ತೃಹರಿಯೇ ಈ ಕೆಳಗಿನ ಕಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಸಂಸರ್ಗೋ ವಿಪ್ರಯೋಗಶ್ಚ ಸಾಹಚರ್ಯಂ ವಿರೋಧಿತಾ ।
ಅರ್ಥಃ ಪ್ರಕರಣಂ ಲಿಂಗಂ ಶಬ್ದಸ್ಯಾನ್ಯಸ್ಯ ಸನ್ನಿಧಿಃ ॥
ಸಾಮರ್ಥ್ಯಮೌಚಿತೀ ದೇಶಃ ಕಾಲೋ ವ್ಯಕ್ತಿಃ ಸ್ವರಾದಯಃ ।
ಶಬ್ದಾರ್ಥಸ್ಯಾನವಚ್ಛೇದೆ ವಿಶೇಷ ಸ್ಮೃತಿಹೇತವಃ ॥

(II, 315–316)

ಉದಾ :

ಸಂಸರ್ಗಕ್ಕೆ : ಸಶಂಖಚಕ್ರೋ ಹರಿಃ
ವಿಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ : ಸರಾಜಾ ಅಶಂಖ ಚಕ್ರೋಹರಿಃ
ಸಾಹಚರ್ಯಕ್ಕೆ : ತೌ ರಾಮಲಕ್ಷ್ಮಣಾವಿವ ದೃಶ್ಯೇತೆ
ವಿರೋಧಕ್ಕೆ : ರಾಮಾರ್ಜುನ ಗತಿ ಸ್ತಯೋಃ
(=ಪರಶುರಾಮ, ಕಾರ್ತವೀರ್ಯಾರ್ಜುನ)
ಲಿಂಗಕ್ಕೆ : ಕುಪಿತೋ ಮಕರಧ್ವಜಃ (=ಮನ್ಮಥ)
ಬೇರೆ ಪದಗಳ ಸನ್ನಿಧಿಗೆ : ಕರೇಣ ರಾಜತೆ ನಾಗಃ (=ಸೊಂಡಿಲು)
ಸಾಮರ್ಥ್ಯಕ್ಕೆ : ಮಧುನಾ ಮತ್ತಃ ಕೋಕಿಲಃ
(=ವಸಂತಋತು)

ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ : ಮಿತ್ರಂ ಭಾತಿ (=ಸ್ನೇಹಿತ)

ಸ್ವರಕ್ಕೆ : ಇಂದ್ರಶತ್ರು ವರ್ಧಸ್ವ (=ಸ್ವರಾಘಾತ) ಕೊನೆಯ ವರ್ಣದ ಮೇಲಿದ್ದಾಗ ತತ್ಪುರುಷ – ಇಂದ್ರಸ್ಯಶತ್ರುಃ 'ಇಂದ್ರನ ಶತ್ರು' ಹಾಗಿಲ್ಲದೆ ಮೊದಲ ವರ್ಣದ ಮೇಲಿದ್ದಾಗ ಬಹುವ್ರೀಹಿ – ಇಂದ್ರಃ ಶತ್ರುಃ ಯಸ್ಯ 'ಇಂದ್ರನು ಯಾರ ಶತ್ರುವೋ (ಅವನು)'

ಪಾಣಿನಿಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಕರಣ ದರ್ಶನ ಹಾಗೂ ಅರ್ಥವನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಿದವರಲ್ಲಿ ಭರ್ತೃಹರಿಯ ನಂತರ ಹೆಸರಿಸಬಹುದಾದವರೆಂದರೆ, ಕೌಂಡಭಟ್ಟ ಮತ್ತು ನಾಗೇಶ ಎಂಬವರು. ಭರ್ತೃಹರಿಯಂತೆಯೇ ಇವರೂ ಕೂಡ ಪಾಣಿನಿ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಸೇರದವರ ಮತವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮಹಾ ಭಾಷ್ಯ ಮತ್ತು ವಾಕ್ಯ ಪದೀಯದ ಸಿದ್ಧಾಂತವೇ ಸರಿಯೆಂದು ತೋರಿಸಿಕೊಡಲು ಇವರು ಹೆಚ್ಚು ಶ್ರಮಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಪಾಣಿನಿ ಸಂಪ್ರದಾಯದವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೇ ತರ್ಕಬದ್ಧ ವಾದದ್ದೆಂದೂ, ಇತರರ–ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನೈಯಾಯಿಕರ ಮತ್ತು ಮೀಮಾಂಸಕರ– ಅಭಿಪ್ರಾಯ ತರ್ಕಬದ್ಧವಲ್ಲವೆಂದೂ, ತನ್ನ ಗ್ರಂಥದ ಮೊದಲಿನಲ್ಲೇ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ ಕೌಂಡಭಟ್ಟ.

ಕೌಂಡಭಟ್ಟ ತನ್ನ ವೈಯಾಕರಣ ಭೂಷಣದ ವಿಭಾಗಕ್ಕೆ 'ನಿರ್ಣಯ' ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ವಿವೇಚಿಸಿರುವ ವಿಷಯಗಳೆಂದರೆ, ಧಾತ್ವರ್ಥ, ಲಕಾರಾರ್ಥ, ಸುಬರ್ಥ, ನಾಮಾರ್ಥ, ಸಮಾಸ ಶಕ್ತಿ (=ಸಮಾಸಾರ್ಥ), ಶಕ್ತಿ (=ಭಾಷೆಯ ಶಬ್ದ ಹಾಗೂ ಅದರ ಅರ್ಥ), ನಞ್–ಅರ್ಥ, ನಿಪಾತಾರ್ಥ, ಭಾವಪ್ರತ್ಯಯಾರ್ಥ, ದೇವತಾ ಪ್ರತ್ಯಯಾರ್ಥ (ಐಂದ್ರ ಇತ್ಯಾದಿ ಪದಗಳು), ಅಭೇದೈಕತ್ವ ಸಂಖ್ಯಾ (=ತಟಸ್ಥ ಏಕವಚನ), ಸಂಖ್ಯಾ ವಿವಕ್ಷಾ, ಕೃತ್ವಾ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳ ಅರ್ಥ, ಮತ್ತು ಸ್ಫೋಟ. ನಾಗೇಶ ಕೂಡ ಈ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾನಾದರೂ ಅವನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ವಿಷಯಗಳ ಕ್ರಮ ಹೀಗಿಲ್ಲ. ಅಪಾಣಿನೀಯರ ಮತಗಳನ್ನು ಖಂಡಿಸುವುದಲ್ಲದೆ, ಕೌಂಡಭಟ್ಟ ಮತ್ತು ಭಟ್ಟೋಜಿ ದೀಕ್ಷಿತರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಕೂಡ ಇವನು ವಿರೋಧಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ತನ್ನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕೌಂಡಭಟ್ಟನು ದಾರ್ಶನಿಕ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ನೈಯಾಯಿಕರ ಮತ್ತು ಮೀಮಾಂಸಕರ ಟೀಕೆಗಳನ್ನು ಖಂಡಿಸಿ, ವ್ಯಾಕರಣಕಾರರ ಮತವನ್ನು ಸೂಕ್ತವಾಗಿ ಮಂಡಿಸಿ, ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೇ ಸರಿಯೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಅರ್ಥ ನಿರ್ಣಯದ ಪರಿಚಯಕ್ಕಾಗಿ ಒಂದೆರಡು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಲಕಾರಾರ್ಥ ನಿರ್ಣಯ ಭಾಗದಿಂದ ಕೊಡಬಹುದು.

1. ವರ್ತಮಾನೇಽರ್ಥೇ ಲಟ್ ವರ್ತಮಾನೆ ಲಡಿತಿ ಸೂತ್ರಾತ್ । ವರ್ತಮಾನತ್ವಂ ಚ ಪ್ರಾರಬ್ಧಾಪರಿಸಮಾಪ್ತ ಕ್ರಿಯೋಪಲಕ್ಷಿತ್ವಂ ಭೂತ ಭವಿಷ್ಯದ್ಭಿನ್ನ ಕಾಲತ್ವಂ ವಾ ಲೋಕ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಮೇವ । ತಚ್ಚ "ಪಚತಿ" ಇತ್ಯಾದಾವಧಿಶ್ರಯಣಾದ್ಯಧಃ ಶ್ರಯಣಾಂತ ವ್ಯಾಪಾರೇಽಸ್ತೀತಿ ತಮಾದಾಯ ಲಟ್ ಪ್ರಯೋಗಃ ।

"'ವರ್ತಮಾನ' ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲಿ 'ಲಟ್' ಎಂಬುದರ ಪ್ರಯೋಗವಿದೆ, ಇದಕ್ಕೆ ವರ್ತಮಾನೇಲಟ್ (3,2,123) ಎಂಬ ಪಾಣಿನಿಸೂತ್ರ ಆಧಾರ. ವರ್ತಮಾನ

ಎಂದರೆ, ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿರುವ ಆದರೆ ಇನ್ನೂ ಮುಗಿಯದೆ ಇರುವ ಕ್ರಿಯೆ, ಅಥವಾ, ಭೂತ ಭವಿಷ್ಯದ್ಭಿನ್ನ ಕಾಲದ ಗುಣ (Property). 'ಪಚತಿ' ಎಂಬ ಕ್ರಿಯಾರೂಪದ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ, ಅಡಿಗೆಗಾಗಿ ಪಾತ್ರೆಯನ್ನು ಒಲೆಯ ಮೇಲೆ ಇಡುವುದರಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ಅದನ್ನು ಕೆಳಗಿಳಿಸುವವರೆಗಿನ ಕೆಲಸದ (activity) ಸೂಚನೆ ಇದೆ. ಈ ಕೆಲಸವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಲ್ಲಿ 'ಲಟ್' ಎಂಬ ಪ್ರಯೋಗವಿದೆ."

ಪಾಣಿನಿಯ ಸೂತ್ರವನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸಿ, ಅದರಲ್ಲಿನ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪದಕ್ಕೂ ಅರ್ಥವನ್ನು ವಿವರಿಸಿ, ಉದಾಹರಣೆಯಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿರುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣ ಬಹುದು.

2. ಅಥಾಯಂ ಕಾಲಃ ಕಿಂದ್ಯೋತ್ಯೋವಾ ವಾಚ್ಯೋವಾ । ನಾದ್ಯಃ । ತಸ್ಯ ಧಾತ್ವರ್ಥತ್ವಾ ಭಾವಾತ್ । ದ್ಯೋತಕತ್ವಂ ಚ ಶಕ್ತ್ಯಾಧಾಯಕತ್ವಂ, ನ ಚೈತದ್ಧಾತೋಃ ಶಕ್ತ್ಯಭಾವೆ ಸಂಭವತಿ ।

"ಈ ಕಾಲಯೆನ್ನುವುದನ್ನು ಲಟ್ ಹೇಗೆ ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ ? ಅದು ದ್ಯೋತ್ಯವೇ ಅಥವಾ ವಾಚ್ಯವೇ ? ದ್ಯೋತ್ಯವಾಗಿರಲಾರದು, ಏಕೆಂದರೆ, ಕಾಲಧಾತ್ವರ್ಥವಲ್ಲ..."

3. ನ ಚಸಶಕ್ತ ಏವ । ಬಹೂನಾಂ ಧಾತೂನಾಂ ತತ್ರ ಶಕ್ತತ್ವೆ ಗೌರವಾತ್।.

"ಧಾತು ಕಾಲ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆಂದು ಹೇಳಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅನೇಕ ಧಾತುಗಳು ಕಾಲ ಸೂಚಕಗಳೆಂದಾದರೆ ಅದು ವಿಸ್ತೀರ್ಣ (Prolixity) ವೆನಿಸೀತು".

4. ಏವಮೇವ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಭಾಷ್ಯಂ ಕೈಯಟೋಽಪಿವ್ಯಾಚಷ್ಟೆ ।

5. ಉಕ್ತಂ ಚ ವಾಕ್ಯಪದೀಯೆ ।

ಹೀಗೆ, ತನ್ನ ಪಕ್ಷದ ಪುಷ್ಟಿಗಾಗಿ ತನಗಿಂತ ಹಿಂದಿನ ಭಾಷ್ಯ ಹಾಗೂ ವೃತ್ತಿ ಕಾರರ ಮತವನ್ನು ಉದಹರಿಸಿ, ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಾಂತ ರೂಪವೆಂಬಂತೆ, ತನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ.

6. ತಸ್ಮಾದ್ವರ್ತಮಾನ ಕಾಲೋ ವ್ಯಾಪಾರಾತ್ಮಕ ಏವ ।

"ಆದ್ದರಿಂದ ವರ್ತಮಾನ ಕಾಲ ವ್ಯಾಪಾರವೇ".

ಗ್ರೀಕ್ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ: ಉತ್ಕೃಷ್ಟತೆಯ ಕಾಲ (CLASSICAL PERIOD)

ಕೆ. ವಿ. ನಾರಾಯಣ

Classicism ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಖಚಿತವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಕಷ್ಟ.

A. ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರೌಢವೂ, ಸುಸಂಸ್ಕೃತವೂ, ಶ್ರೇಷ್ಠವೂ ಆದದ್ದನ್ನು Classic ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕ್ರಿ.ಪೂ. 5ನೇ ಮತ್ತು 6ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಗ್ರೀಸ್ ದೇಶದಲ್ಲಿ, ಅದರಲ್ಲೂ ಪೆರಿಕ್ಲಿಸ್ ಇದ್ದಾಗ ಹುಟ್ಟಿದ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಮೇಲಿನ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ Classic ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಅವು ತುಂಬ ಸಂಸ್ಕರಣಗೊಂಡ ಸ್ಥಿತಿಯೊಂದನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತವೆ. Classic ಎಂಬುದನ್ನು ಹೀಗೆ ಅರ್ಥವಿಸಿದರೆ ಆಗ ನಾವು ಕೃತಿಯ ಮೌಲ್ಯನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡಿದಂತೆ ಆಯಿತೇ ಹೊರತು, ಅದರ ರಚನಾ ವಿಶೇಷವನ್ನು ವಿವರಿಸಿದಂತಾಗಲಿಲ್ಲ.

ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಯುಗಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಕಡಿಮೆ ಅವಧಿಯವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಉನ್ನತವಾದ ಸಾಧನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿ, ಶಿಖರವನ್ನು ತಲುಪಿದ ಮೇಲೆ ಇಳಿಕೆಯ ಕಾಲದ ಪ್ರಾರಂಭ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಯುಗದ ಹಿಂದೆ ಮತ್ತು ಮುಂದೆ ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಅಲ್ಲದ ಎರಡು ಯುಗಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಕ್ಲಾಸಿಕ್ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ನಾವು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಟ್ಟರೆ ಹಿಂದಿನ ಯುಗವನ್ನು 'ಆದಿಮತೆ' (Primitivism) ಯ ಕಾಲವೆಂದೂ, ಮುಂದಿನಯುಗವನ್ನು ಇಳಿಕೆ (Decadent) ಯ ಕಾಲವೆಂದೂ ಕರೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

B. ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಕಲೆ, ಕಾವ್ಯ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಅಂಗಾಂಗಗಳ ನಡುವೆ ಸಾಮರಸ್ಯ, ಮೇಳನ, ಸೌಷ್ಠವತೆಗಳಿರುವ ಅವಧಿಯನ್ನು ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಎನ್ನಲಾಗಿದೆ. ಕ್ರಿ. ಪೂ. 4 ಮತ್ತು 5 ನೇ ಶತಮಾನದ ಗ್ರೀಸಿನ ಕಾವ್ಯಗಳು ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್. ಈ ಕ್ಲಾಸಿಕ್‌ನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ರಚನಾವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ.

ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಎಂಬುದು ಯಾವುದೇ ಅವಧಿಯನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣಗಳ ಅನ್ವಯ, ಚರಿತ್ರೆಯ ವಿವಿಧ ಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ಆವೃತ್ತಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ.

II

ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಯುಗದ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ನಿಲುವುಗಳು :

ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ಒಂದು ಶಾಖೆಯಾಗಿ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಾಶಾಸ್ತ್ರವು ಬೆಳೆಯ ತೊಡಗಿದ್ದು ಈ ಯುಗದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣ. ಇದರಿಂದ ಆದ ಪರಿಣಾಮ ಗಳು ಎರಡು

1) ಮನುಷ್ಯನ ಇತರ ಜ್ಞಾನಾಸಕ್ತಿಗಳೊಡನೆ ಕೈಜೋಡಿಸಿ ತನ್ನ ಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನು ಪುಷ್ಟಗೊಳಿಸಲು ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ಅವಕಾಶವಾಯಿತು.

2) ಆದರೆ ಮೂಲ ಕ್ಷೇತ್ರ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರವಾದ್ದರಿಂದ ಅದು ತನ್ನ ಹಿಡಿತ ವನ್ನು ಗಟ್ಟಿಮಾಡಿಕೊಂಡು ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ದಿಕ್ಕು ಮತ್ತು ಗತಿಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸತೊಡಗಿತು.

ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯು ಎರಡು ಹಾದಿಗಳನ್ನು ಹಿಡಿಯಿತು.

1. ಆವರೆಗೆ ರಚಿತವಾದ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು, ಕವಿಗಳ ಹೇಳಿಕೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಆ ಮೂಲಕ ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವವನ್ನು ರೂಪಿಸಿದರು. ಇಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯನ್ನು ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಅನುಸರಿಸಿತು.

2. ಕೆಲವರು ತಮ್ಮದೇ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನೂ, ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವಗಳನ್ನೂ ಮಂಡಿಸಿ ದರು. ಆ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಕವಿಗಳಿಗೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಿಗಳಾದವು. ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಕೃತಿಗಳು ಅನುಸರಿಸಿದ ವಿಧಾನವಿದು.

ಈ ಚಿಂತನೆಗಳು ನಾಲ್ಕು ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದವು.

a) ಪೈಥಾಗೊರಸನ ಡೊರಿಯನ್ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ

b) ಡೆಮಾಕ್ರಿಟಸನ ಐಯೋನಿಯನ್ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ; ಜತೆಗೆ ಸೋಫಿಸ್ಟರು ಹಾಗೂ ಸಾಕ್ರಟೀಸ್

c) ಪ್ಲೇಟೋ

d) ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್

a) ಪೈಥಾಗೊರಸನ ವಿಚಾರಗಳು :

ಕ್ರಿ.ಪೂ. ಆರನೆಯ ಶತಮಾನದ ಈ ಚಿಂತಕನು ಡೋರಿಯನ್ ವಸಾಹತುಗಳಲ್ಲಿ ಜೀವಿಸಿದ್ದನು. ಇವನ ಸೌಂದರ್ಯ ಸಂಬಂಧ ಚಿಂತನೆಗಳು ತೀವ್ರವಾಗಿ ನೈತಿಕವೂ ಧಾರ್ಮಿಕವೂ ಆಗಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಗಣಿತದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿ ಆಲೋಚನೆ ನಡೆಸಿದ್ದನು. ಈ ದ್ವಂದ್ವವು ಅವನ ವಿಚಾರಗಳ ಮೂಲಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಂಡು

ಬರುವುದೆಂದು ವಿಮರ್ಶಕರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ (A.Delattee : Studies in Pythogorian literature ; 1915)

1) ಪೈಥಾಗೊರಿಯನ್ನರಿಗೆ ಕಲೆಯ ಮುಖ್ಯಗುಣಗಳೆಂದರೆ ಮೇಳನ ಮತ್ತು ಸೌಷ್ಠವತೆ (Harmony and Symmetry) "ಹಲವಾರು ವಸ್ತುಗಳು, ಸಂಗತಿಗಳು ಐಕ್ಯಗೊಳ್ಳುವುದು ಹಾಗೂ ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧವನ್ನುಳ್ಳ ಸಂಗತಿಗಳು ವಿರೋಧ ವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು ; ಇದೇ ಮೇಳನ". ಇದು ವಸ್ತು, ಘಟನೆಗಳ ವಸ್ತು ನಿಷ್ಠಗುಣವೆಂದು ಅವರು ಭಾವಿಸಿದ್ದರು. ಅಲ್ಲದೆ ಒಂದು ವಸ್ತು, ಇಲ್ಲವೇ ಒಂದು ಘಟನೆ ಮತ್ತೊಂದರೊಡನೆ ಮೇಳನ ಹೊಂದುವ ಗುಣವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವು ದೆಂದರು. ಎಂದರೆ ಒಂದು ವಸ್ತು ತನ್ನ ಅಂಗಾಂಗಗಳ ನಡುವೆ ಮೇಳನ ಮತ್ತು ಸೌಷ್ಠವತೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದುವುದರ ಜತೆಗೆ ಇತರ ವಸ್ತುವಿನೊಡನೆಯೂ ಮೇಳನ ಹೊಂದಬೇಕು. ವಸ್ತುವಿನ ಈ ಗುಣವೇ ಸೌಂದರ್ಯ. ಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತಗಳನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟು ಕೊಂಡಿತ್ತು.

2. ಪೈಥಾಗೋರಿಯನ್ನರಿಗಿಂತ ಹಿಂದೆ ಗ್ರೀಕರಲ್ಲಿ ಕೊರಿಯಾ (ನೋ : ಗ್ರೀಕ್ ಮೀಮಾಂಸೆ: ಮೊದಲ ಹೆಜ್ಜೆಗಳು: ಸಾಧನೆ 12:3)ದ ಮೂರು ಭಾಗಗಳಿಂದ ನೃತ್ಯ, ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಹಾಡು ಇವುಗಳ ಪರಿಣಾಮ ಕೇವಲ ಭಾಗವಹಿಸುವವರ (performers) ಮೇಲೆ ಮಾತ್ರವೆಂಬ ಭಾವನೆಯಿತ್ತು. ಆದರೆ ಪೈಥಾಗೊರಿಯನ್ನರು ಭಾಗವಹಿಸದೆ ನೋಡುವ ಇಲ್ಲವೇ ಕೇಳುವವರೂ ಕೂಡ ಈ ಮೂರು ಕಲೆಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗುತ್ತಾರೆಂಬುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದರು. ನಾಗರಿಕನೊಬ್ಬ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ತಾನು ನೇರವಾಗಿ ಭಾಗಿಯಾಗದೇ ಅವುಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತನಾಗಬಹುದೆಂಬ ನಿಲುವು ತುಂಬಾ ಮುಖ್ಯವಾದ ಘಟ್ಟವೊಂದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಕಲೆಗಳು ಭಾವಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಹೌದು, ಭಾವಗಳಿಗೆ ಪ್ರಚೋದಕಗಳೂ ಹೌದು. ಚೇತನ (soul)ದ ಮೇಲೆ ಕಲೆಗಳ ಪರಿಣಾಮವಿದೆಯೆಂದು ಒಪ್ಪಿದ ಮೇಲೆ ಅದು ಒಳ್ಳೆಯದೋ ಕೆಟ್ಟದೋ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಏಳುತ್ತದೆ. ಎರಡೂ ಬಗೆಯಲ್ಲಿರಬಹುದೆಂದು ಪೈಥಾ ಗೋರಿಯನ್ನರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಕಲೆಗಳ ಈ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಅವರು Psychagogia ಎಂದು ಕರೆದರು. ಹಾಗೆಂದರೆ 'ಚೇತನಕ್ಕೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಿ' ಎಂದರ್ಥ. ಯಾವ ಕಲೆಗಳು ಚೇತನಕ್ಕೆ ಒಳ್ಳೆಯದನ್ನು ಮಾಡುತ್ತವೋ ಅವುಗಳಿಗೆ ಮನ್ನಣೆ ನೀಡ ಬೇಕೆಂದೂ ಹೇಳಲಾಯಿತು.

3. ಗ್ರೀಕರ ಪ್ರಕಾರ ಚೇತನವೆಂಬುದು ದೇಹದಲ್ಲಿ ಪಾಪಗಳನ್ನು ಮಾಡಿ ದ್ದಕ್ಕಾಗಿ ಬಂಧಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಶುದ್ಧಗೊಳಿಸಿ ಮುಕ್ತವನ್ನಾಗಿಸಬೇಕು. ದೇವತೆಗಳನ್ನು ಪೂಜಿಸುವ ಪೂಜಾರಿಯೂ ಆವೇಶದಿಂದ ಕುಣಿದು, ಹಾಡತ್ತಿದ್ದ ನೇಕೆಂದರೆ ಈ ಕಲೆಗಳು ನೋಡುವ, ಕೇಳುವವರ ಚೇತನಗಳನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸಿ

ಶುದ್ಧೀಕರಿಸ ಬಲ್ಲವು ಎಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದರು. ಅರಿಸ್ಟೋಕ್ಸೀನಸನ ಪ್ರಕಾರ "The Phythogoreans employed medicine to purge the body, and music to purge the soul." ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳಲ್ಲೂ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಈ ಗುಣ ಅಧಿಕವಾಗಿದೆಯೆಂದು ಪೈಥಾಗೊರಿಯನ್ನರು ಭಾವಿಸಿದ್ದರು.

ಪೈಥಾಗೊರಿಯನ್ನರು ಜೀವನವನ್ನು ಒಂದು ಆಟಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕೆಲವರು ಆಡುತ್ತಾರೆ, ಕೆಲವರು ನೋಡುತ್ತಾರೆ, ಕೆಲವರು ನೋಡುವವರಿಗೆ ಏನನ್ನಾದರೂ ಮಾರಲೆಂದು ಬರುತ್ತಾರೆ. ಈ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯದು ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಅವರಿಗೆ ಜಯಗಳಿಸಿ ಮನ್ನಣೆಪಡೆಯಬೇಕೆಂಬ ಇಲ್ಲವೇ ವ್ಯಾಪಾರ ಮಾಡಿ ಲಾಭಗಳಿಸಬೇಕೆಂಬ ಆಸಕ್ತಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರದು ಕೇವಲ ತಿಳಿದುಕೊಂಡು ಆನಂದಿಸಬೇಕೆಂಬ ನಿಲುವು. ಇದನ್ನು ಪರಿಭಾವನೆಯೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಈ ವಿಚಾರವು ಕಲಾನುಭವವನ್ನು ಕುರಿತು ಮುಂದೆ ರೂಪುಗೊಂಡ ವಿಚಾರ ಪ್ರಣಾಲಿಗಳ ನೆಲೆಗಟ್ಟಾಗುವುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಮೇಳನ ಮತ್ತು ಸೌಷ್ಠವತೆಗಳು ಸೌಂದರ್ಯವೆಂದದ್ದು, ಕಲೆಗಳ ಪರಿಭಾವನೆಯಿಂದ ಆಗುವ ಶುದ್ಧೀಕರಣವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳಿದ್ದು ಪೈಥಾಗೊರಿಯನ್ನರ ಮುಖ್ಯ ಸಾಧನೆಯಾಗಿ ಮುಂದಿನ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಕರ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿತು.

II A. ಡೆಮಾಕ್ರಿಟಸನ ವಿಚಾರಗಳು

ಐಯೋನಿಯನ್ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದ ಈತ ಹಲವು ಸಂಗತಿಗಳ ಬಗೆಗೆ ಚಿಂತನೆ ನಡೆಸಿದವನು.

1. ಕಲೆ ಎಂಬುದು ಪ್ರಕೃತಿಯಿಂದ ಉಪಕೃತವಾಗಿದ್ದು, ಅದನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ ಎಂದನು. "We have been the pupils of the animals in matters of fundamental importance, of the spider in weaving and mending, of the swallow in home-building, of the sweet-voiced Swan and Nightingale in our imitation of their song" [ಪ್ಲುಟಾರ್ಕ್‌ನಲ್ಲಿ ಉದ್ಧೃತ]. ಇಲ್ಲಿ ಕಲೆಯು ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವುದೆಂದು ಡೆಮಾಕ್ರಿಟಸನು ಹೇಳುತ್ತಿರುವಂತಿದೆ. ಈ ಅನುಕರಣೆ (ಅವನ ಪರಿಭಾಷೆ Mimesis) ಗೂ ಪ್ರಾಚೀನರು ಕೊರಿಯಾದ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಅವರಿಗೆ ಅನುಕರಣೆ ಎಂದರೆ ಭಾವಗಳ ಅನುಕರಣೆ. ಆದರೆ ಈತನಿಗೆ ಅದು ಕ್ರಿಯಾ ನಿಯಮಗಳ ಅನುಕರಣೆ. ಇವೆರಡೂ ಬೇರೆಬೇರೆಯೆನ್ನಬೇಕು. ಮೊದಲನೆಯದು ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯದು ಉಪಯುಕ್ತಕಲೆಗಳಾದ ವಾಸ್ತು ಮುಂತಾದವನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತದೆ.

2. ಡೆಮಾಕ್ರಿಟಸನು ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ತಿಳಿಯುವ, ಅನುಭವಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯೂ ಕೂಡ ನಿಸರ್ಗದತ್ತವಾದುದೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಪರಿಭಾವನೆಯಿಂದ ಆನಂದ ಉಂಟಾಗುವುದೆಂದನು. ಲೋಲುಪವಾದಿ (Hedonist) ಯಾಗಿದ್ದ ಈತನು ಎಲ್ಲ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅವು ಎಷ್ಟು ಸಂತೋಷವನ್ನು ನೀಡಬಲ್ಲವು ಎಂಬ ಸಂಗತಿಯನ್ನವ ಲಂಬಿಸಿ ಮೌಲ್ಯನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡಲನುವಾದದ್ದರಲ್ಲಿ ಆಶ್ಚರ್ಯವೇನೂ ಇಲ್ಲ.

3. ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳಊ ಅದರಲ್ಲೂ ಕಾವ್ಯ ಹುಟ್ಟುವ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ಮಾನ ಸ್ಥಿತಿಯು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿರುವುದೆಂದನು. ಸ್ಫೂರ್ತಿಯೆನ್ನಬಹುದಾದ ಈ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟದ ಹೊರತು ಕವಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸಲಾರ 'No man can be a good poet who is not on fire with Passion.' ನಿರುತ್ಸಾಹಿ ಕವಿಗಳು ಮನ್ನಣೆಗೆ ಅನರ್ಹರೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಎಂದರೆ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಉತ್ಸಾಹದ, ಆವೇಶದ ಮನೋ ಭಾವಕ್ಕೆ ಏರದೇ ಕವಿಯು ರಚಿಸುವ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಗೌರವವಿಲ್ಲವೆನ್ನುತ್ತಾನೆ.

ಕವಿಯು 'ದೈವಿಕವಾದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ'ಗೆ ಒಳಗಾಗಿ ಕಾವ್ಯ ರಚಿಸುವನೆಂದು ಡೆಮಾಕ್ರಿಟಸನು ಹೇಳಿದನೆಂದು ಮುಂದಿನ ಮತಧರ್ಮಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು (Theologians) ಹೇಳಿದರೂ ಅದು ಒಪ್ಪಿತವಾಗುವ ಮಾತಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯ ಹುಟ್ಟುವುದು ಅನುಕರಣೆಯಿಂದ ಹಾಗೂ ಈ ಅನುಕರಣೆಯು ಯಾಂತ್ರಿಕವಾದುದೆಂದು ಡೆಮಾ ಕ್ರಟಿಸನು ತಿಳಿದಿದ್ದನು. ಹೀಗಾಗಿ ಕವಿಯನ್ನು ಅತಿಮಾನುಷ ಶಕ್ತಿಗಳು ಕೈಹಿಡಿದು ನಡೆಸುತ್ತವೆಯೆಂಬ ಮಾತು ಅವನದಲ್ಲ. ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಕವಿಯನ್ನು ಅತಿ ಮಾನುಷ ಅಧಿದೇವತೆಗಳು ಆವರಿಸಿ ಅವನ ಮೂಲಕ ನುಡಿಯುತ್ತವೆಯೆಂಬ ಮಾತನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದವನು ಡೆಮಾಕ್ರಿಟಿಸ್. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಾವ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯು ವಿಶಿಷ್ಟ ಮನಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಅನುಕರಣೆಯ ಮೂಲಕ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಈ ವಿಶಿಷ್ಟ ಮನಸ್ಥಿತಿ ಅತಿಮಾನುಷವಲ್ಲ. ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ ಅಸಾಮಾನ್ಯ (Supernormal) ಅಷ್ಟೆ.

II B. ಸೋಫಿಸ್ಟರು ಮತ್ತು ಸಾಕ್ರಟಿಸ್

ಕ್ರಿ. ಪೂ. ಐದನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ಅಥೆನ್ಸ್‌ನಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿಯಿಂದ ವಯಸ್ಕರ ಶಿಕ್ಷಕರೂ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಿಂದ ಸಮಾಜ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರೂ ಆದವರ ಗುಂಪೊಂದಿತ್ತು. ಅವರನ್ನು ಸೋಫಿಸ್ಟರೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಈ ಹೆಸರನ್ನು ಬಳಸಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ ಮೇಲೆ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಅವರ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರದಿದ್ದರೂ ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳೊಡನೆ ಸಾಮ್ಯ ಹೊಂದಿದ್ದವರನ್ನು ಸೋಫಿಸ್ಟರೆನ್ನಲಾಯಿತು. ಜಾರ್ಜಿಯಾಸ್ ಮತ್ತು ಈಸೋಕ್ರಿಟಸ್ ಅಂಥವರು. ಪ್ರೊಟೋಗೊರಸನು ಪ್ರಮುಖ ಸೋಫಿಸ್ಟ್ ಚಿಂತಕ.

1. ಪ್ರಕೃತಿ ಮತ್ತು ಕಲೆಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ. ಕಲೆಯು ಪ್ರಕೃತಿಯಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಬದುಕಬಲ್ಲುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾದ ನಿಯಮಗಳ

ಅನ್ವಯವಿರುತ್ತದೆ. ಜತೆಗೆ ಕಲೆ ಒಂದು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾದ ಚಟುವಟಿಕೆ. ಇವೆರಡೂ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಅದು ಪ್ರಕೃತಿಯಿಂದ ಭಿನ್ನ.

2. ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಉಪಯುಕ್ತವಾದವು, ಕೆಲವು ಆನಂದ ನೀಡುವಂಥವು. ಮನುಷ್ಯನ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳೆಲ್ಲವನ್ನು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿಭಜಿಸಬಹುದೆಂದು ಪ್ರಾಚೀನ ಕವಿಗಳು ಹೇಳಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನು ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿದ ಮೊದಲಿಗರು ಸೋಫಿಸ್ಟರು.

ಆನಂದವನ್ನು ಅವರು ಸೌಂದರ್ಯದೊಡನೆ ಸಮೀಕರಿಸಿದರು. "The beautiful is that which gives pleasure through hearing and sight" ಈ ಆನಂದವು ನೈತಿಕತೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದಿಲ್ಲವಾಗಿ ಪ್ಲೇಟೋ, ಅರಿಸ್ಟಾಟಲರು ಸೋಫಿಸ್ಟರ ನಿಲುವನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿ ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಎಲ್ಲವೂ ಸಾಪೇಕ್ಷವೆಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದ ಇವರು ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ವಸ್ತುಜನ್ಯವೋ ವಸ್ತುಗತವೋ ಆದ ಗುಣವೆಂದು ಒಪ್ಪಲಾರರು. ಹೆಂಗಸರು ಅಲಂಕರಿಸಿಕೊಂಡು ಬಣ್ಣ ಬಳಿದುಕೊಂಡರೆ ಸುಂದರವೆನ್ನುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಗಂಡಸರು ಮಾಡಿಕೊಂಡರೆ ವಿಕಾರ. ಟ್ರಾಸ್ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಹಚ್ಚೆ ಹುಯ್ಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸುಂದರ, ಮತ್ತೊಂದು ದೇಶದಲ್ಲಿ ಅದು ಅಪರಾಧಿಗಳಿಗೆ ಶಿಕ್ಷೆ. ಈ ಮುಂತಾದ ನಿದರ್ಶನಗಳ ಮೂಲಕ ಅವರು ಸೌಂದರ್ಯವು ಶುದ್ಧರೂಪ (absolute)ವಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಸಾಬೀತು ಮಾಡಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ನಿಲುವನ್ನು ಅವರು ಹಿಂದಿನ ಚಿಂತಕನೊಬ್ಬನಾದ Xenophanesನಿಂದ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದರೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೊಂದಿದೆ. ಆತನು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಲೆಗಾರನ ಮನೋವ್ಯಾಪಾರದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವಿರುತ್ತದೆಯೆಂಬ ನಿಲುವಿನವನು. ಆದ್ದರಿಂದ ಮನೋವ್ಯಾಪಾರದೊಡನೆ ಕಲೆಯ ರೂಪವೂ ಬದಲಾಗುವುದು. ಹಾಗಾಗಿ ಅದೊಂದು ಸಾಪೇಕ್ಷ ಸಂಗತಿ.

3. ಸೋಫಿಸ್ಟರು ನಿರೂಪಿಸಿದ ಮತ್ತೊಂದು ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಕಲೆಯ ಸೌಂದರ್ಯವಿರುವುದು ಅದರ ಔಚಿತ್ಯದಲ್ಲಿ (suitability) ಎಂದದ್ದು. ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿ ತನ್ನ ಉದ್ದೇಶ, ಸ್ವರೂಪ, ದೇಶ, ಕಾಲ ಇವುಗಳಿಗೆ ಉಚಿತವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಿದರು. ಗ್ರೀಕರಲ್ಲಿ ಕಲೆಯು ಶುದ್ಧವೂ, ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕವೂ ಆಗಿರುವುದೆಂಬ ನಿಲುವಿತ್ತಷ್ಟೆ. ಅದನ್ನು ಸೋಫಿಸ್ಟರು ಕಲೆಯು ಸಾಪೇಕ್ಷ ಮತ್ತು ಪರಿಸರಬದ್ಧವೆಂಬ ವಾದದಿಂದ ನಿರಾಕರಿಸಿದರು. ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಉಚಿತತೆಯಿರಬೇಕೆಂಬ ಇವರ ವಾದದಿಂದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯೂ ಇನ್ನೊಂದರಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿದಂತಾಯಿತು.

4. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ರಚನೆ, ಛಂದೋರೂಪವೇ ಮುಖ್ಯವೆಂಬ ನಿಲುವನ್ನು ಸೋಫಿಸ್ಟರು ತಾಳಿದ್ದರು. ಆದರೂ ಪ್ಲೇಟೋ ತನ್ನ 'ಸಂವಾದ'ವೊಂದರಲ್ಲಿ ಪ್ರೊಟೋಗೊರಸನಿಂದ ಒಂದು ಮಾತು ಹೇಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆ ಪ್ರಕಾರ ಹೋಮರ್

ಮುಂತಾದ ಕವಿಗಳ 'ಮಾತು'ಗಳು ಅವರ ವಿವೇಕವನ್ನು ಹಿಡಿದಿಡುವ ಪಾತ್ರೆಗಳು. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಈ ಪಾತ್ರೆಗಳಲ್ಲಿರುವ ವಿವೇಕವೇ ಮುಖ್ಯ. ಇವೆರಡೂ ನಿಲುವುಗಳು ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಈ ವಿರೋಧ, ಚಿಂತನೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಕಾವ್ಯದ ರೂಪ ಮತ್ತು ಆಶಯಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಮುಖ್ಯವೆಂಬ ಗೊಂದಲವೊಂದನ್ನು ಅವರು ಎದುರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವನ್ನವರು ಹೇಳದಿದ್ದರೂ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ್ದು ಕೂಡ ಕಡಿಮೆ ಸಾಧನೆಯಲ್ಲ.

ಬಿಡಿಸದೇ ಹೋದರೂ, ವಿವರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ ಮತ್ತೊಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯು ಸೋಫಿಸ್ಟರಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ; ಅದು ಕವಿಗೆ ಸಹಜ ಪ್ರತಿಭೆ ಮುಖ್ಯವೋ ಕಾವ್ಯ ರಚನೆಯ ಅಭ್ಯಾಸ ಮುಖ್ಯವೋ ಎಂಬುದು. ಯಾರೂ ಕೊನೆಯ ಮಾತು ಹೇಳಿಲ್ಲವಾದರೂ ಕವಿಯ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಇವೆರಡೂ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಜಾರ್ಜಿಯಾಸನ ನಿಲುವುಗಳು : ಈತ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಒಬ್ಬ ಮಿಥ್ಯಾವಾದಿ. ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಏನೂ ಇಲ್ಲ. ಏನೂ ಇಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ಏನನ್ನೂ ತಿಳಿಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಏನನ್ನೂ ತಿಳಿಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವಾಗಿ ಏನನ್ನೂ ಹೇಳುವುದೂ ಅಸಾಧ್ಯವೆಂಬುದು ಅವನ ಪ್ರಮುಖ ಸಿದ್ಧಾಂತ. ಅಥವಾ ಹೇಳುವುದರಲ್ಲಿ, ಇರುವ ಸತ್ಯಸಂಗತಿಗಳು ತುಂಬಿರಬೇಕಿಲ್ಲವೆಂದಾಯ್ತು.

ಪದಗಳಿಗೆ ಇಲ್ಲದಿರುವುದನ್ನು ಇದೆಯೆನ್ನಿಸುವ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ತರಬಲ್ಲ ಶಕ್ತಿಯುಂಟೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಪದಗಳಿಗೆ ಅತಿ ಮಾಂತ್ರಿಕ ಶಕ್ತಿಯೊಂದಿದೆ. ಅವುಗಳ ಮೂಲಕ ನಾಟಕದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಭಯ, ಕರುಣೆ, ಉತ್ಸಾಹ, ದುಃಖ ಮುಂತಾದ ಭಾವಗಳಿಗೆ ಪಕ್ಕಾಗಿ, ತಮ್ಮದಲ್ಲದ್ದ ಭಾವಗಳು ತಮ್ಮದೇ ಎಂದು ಭ್ರಮಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾರೆ. ವಿಷದ ಹಾಗೆ ಚೇತನವನ್ನವು ಆಕ್ರಮಿಸಬಲ್ಲವು. ಹಾಗೆಯೇ ಸಮ್ಮೋಹಕಶಕ್ತಿಯೂ ಅವುಗಳಿಗೆ ಇದೆ [Goeteia]. ಕಲೆಯ ಈ ಭ್ರಮಾತ್ಮಕ ಸ್ಥಿತಿಪ್ರಚೋದಕಗುಣದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಜಾರ್ಜಿಯಸನ ಸ್ವತಂತ್ರ ಚಿಂತನೆ. ಆನಂದಾನ್ವೇಷಿಗಳೂ, ಸಾಪೇಕ್ಷವಾದಿಗಳೂ ಆಗಿದ್ದ ಸೋಫಿಸ್ಟರಿಗೆ ಜಾರ್ಜಿಯಸನ ಈ 'ಭ್ರಮಾಜನಕ'ವಾದ ಒಪ್ಪಿಗೆಯಾದದ್ದು ಸಹಜವೇ ಆಗಿದೆ.

ಸೋಫಿಸ್ಟರ ಈ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್‌ಯುಗದ ಕವಿಗಳು ಒಪ್ಪಿದಂತೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರ್ಶಸ್ಥಿತಿಗಾಗಿ, ರೂಪಿಗಾಗಿ ಆಶಿಸುವ ಅವರ ಕೃತಿಗಳು ಪೈಥಾಗೊರಿಯನ್ನರನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸೋಫಿಸ್ಟರು ಕೇವಲ ಚಿಂತನೆಗಳ ಮಟ್ಟದಲ್ಲೇ ಉಳಿದ ಅಲ್ಪಸಂಖ್ಯಾತರಾಗಿ ತೋರುತ್ತಾರೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ.

ಸಾಕ್ರಟಿಸನ ವಿಚಾರಗಳು

ಸಾಕ್ರಟಿಸ್ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಕನಲ್ಲ. ಆತನ ಚಿಂತನೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಬರುವ ಸೌಂದರ್ಯ ಸಂಬಂಧಿ ವಿಚಾರಗಳು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿವೆ.

1. ಆತ, ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ನಿಸರ್ಗವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತವೆ ಎಂದನು. (Representational) ಲಲಿತಕಲೆಗಳೆಂದು ಈಗ ನಾವು ಕರೆಯುಂವ ಈ ಕಲೆಗಳು ನಿಸರ್ಗದಲ್ಲಿರುವ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನೇ ಅನುಕರಿಸುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ನಾವು ನೋಡಿದ್ದನ್ನೇ ಚಿತ್ರವಾಗಿ ಬರೆಯುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅನುಕರಿಸುವವನ ಸ್ವಂತಿಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಏನೂ ಇಲ್ಲ.

2. ಅಲ್ಲದೆ ಸಾಕ್ರಟಿಸನು ಕಲೆಯುಲ್ಲಿ ಆದರ್ಶೀಕರಣವಿರುತ್ತದೆಯೆಂದನು. ನಿಸರ್ಗವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವಾಗ ಉತ್ತಮವೂ, ಆದರ್ಶವೂ ಆದುದನ್ನು ಆರಿಸಬೇಕು. ಒಂದೇ ಕಡೆ ಅವೆಲ್ಲವೂ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಡೆಯಿಂದ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. "You wish to represent a human figure without blemish, and as it is difficult to find a figure free from all blemish' you draw on many models, taking the best each has to give, in order to form in this way an ideal whole".

3. ಕಲೆಯು ನಿಸರ್ಗದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನೂ ಅನುಕರಿಸಿ, ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ ಅದು ಕೇವಲ ಬಾಹ್ಯ ವಿವರಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗದೆ ಇನ್ನೂ ಗಹನವಾಗಿ ಚೇತನವನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂದನು. ಇದರಿಂದ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ 'ಜೀವ ತುಂಬು'ವ ನಿಲುವಿಗೆ ಮನ್ನಣೆ ದೊರಕಿದಂತಾಯಿತು. ಸೌಂದರ್ಯವೆಂಬುದು ಸೌಷ್ಠವತೆಯಲ್ಲಿಮಾತ್ರವಿದೆಯೆಂದ ಪೈಥಾಗೊರಿಯನ್ನರನ್ನು ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ವಿರೋಧಿಸುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಚೇತನವಿಲ್ಲದ ಸೌಷ್ಠವತೆ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಲ್ಲ.

4. ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿ ಇನ್ನೊಂದರಂತೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಒಂದೊಂದರ ಉಪಯುಕ್ತತೆಯೂ ಬೇರೆಬೇರೆ. ಈ ನಿಲುವಿನಲ್ಲಿ ಸಾಕ್ರಟಿಸ್ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಚಾರವನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಯಾವುದು ಉಪಯುಕ್ತವೋ, ತನ್ನ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸುವುದೋ, ಅದು ಸುಂದರ. "All things are good and beautiful in relation to those purposes for which they are well adapted, bad and ugly in relation to those for which they are ill adapted.' ಇದನ್ನೇ ಮುಂದುವರಿಸಿ ನಿರುಪಯುಕ್ತವಾದ ಚಿನ್ನದ ಗುರಾಣಿಗಿಂತ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಬಾಳುವ ಕಸವಬುಟ್ಟಿಯೇ ಸುಂದರವೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಸೋಫಿಸ್ಟರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾದ ನಿಲುವಿದೆ. ಅವರಿಗೆ ಗುರಾಣಿಯು ಸುಂದರವೋ ಅಲ್ಲವೋ ಎನ್ನುವುದು

ನೋಡುವವನನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಆದರೆ ಸಾಕ್ರಟಿಸನಿಗೆ ಅದು ವಸ್ತುವಿನ ನಿಯೋಗವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ.

5. ಸಾಕ್ರಟೀಸ್ ಮುಂದುವರೆದು ಸೌಂದರ್ಯದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಬಗೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. a) ತನಗೆ ತಾನೇ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗಿರುವ ವಸ್ತುವಿನ ಸೌಂದರ್ಯ. b) ವಸ್ತುವಿನ ಉಪಯುಕ್ತತೆಯನ್ನವಲಂಬಿಸಿದ ಸೌಂದರ್ಯ. ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಿರುವ ವಸ್ತುವೊಂದನ್ನು ಆದರ ಉಪಯುಕ್ತತೆಯಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ನೋಡಿದಾಗ ಸುಂದರವಾಗಿ ಕಾಣದಿರಬಹುದು. ಸಾಕ್ರಟಿಸನು ಮಾಡಿದ ಈ ವಿಭಜನೆ ತುಂಬಾ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಮುಂದಿನ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಕರ ಮೇಲೆ ಇದು ಗಾಢವಾದ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿದೆ.

ಪ್ಲೇಟೋ ಪೂರ್ವಕಾಲೀನ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಈವರೆಗೆ ನಿರೂಪಿಸಲಾಯಿತು. ಆದರ ಪ್ರಮುಖ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೀಗ ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಹುದು.

A. ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಮೂರು ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು

(1) ಗಣಿತಾತ್ಮಕ ಸೌಂದರ್ಯ (ಪೈಥಾಗೊರಿಯನ್ನರು)
(2) ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ಸೌಂದರ್ಯ (ಸೋಫಿಸ್ಟರು)
(3) ಉಪಯುಕ್ತತೆಯನ್ನಾಶ್ರಯಿಸಿದ ಸೌಂದರ್ಯ (ಸಾಕ್ರಟಿಸ್)
ಅಥವಾ
ನಿಯೋಗಾತ್ಮಕ ಸೌಂದರ್ಯ

B. ಕಲಾನುಭವವನ್ನು ಕುರಿತು ಮೂರು ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು

(i) ಶುದ್ಧೀಕರಣ–ಚೇತನದ ಶುದ್ಧೀಕರಣ–ಪೈಥಾಗೊರಿಯನ್.
(ii) ಭ್ರಮಾತ್ಮಕ–ಜಾರ್ಜಿಯಾಸ್–
(iii) ಅನುಕರಣಾತ್ಮಕ–ಎಂದರೆ ಕಲಾಕೃತಿಗೂ ನಿಸರ್ಗಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಾಮ್ಯವನ್ನು ಕಂಡಾಗ ಆಗುವ ಅನುಭವ–ಸಾಕ್ರಟಿಸ್.

C. ಕಲೆಗಾರನನ್ನು ಕುರಿತು ಮೂರು ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು

(i) ನಿಸರ್ಗದ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಅನ್ವೇಷಿಸುವ ವಿಜ್ಞಾನಿಯಂತೆ–ಪೈಥಾಗೊರಿಯನ್
(ii) ಕ್ರಿಯಾಶಾಲಿ ; ನಿಸರ್ಗವನ್ನು ಪರಿಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸುವಾತ–ಸೋಫಿಸ್ಟರು
(iii) ಮಾಂತ್ರಿಕ–ಜಾರ್ಜಿಯಾಸ್.

ಪ್ಲೇಟೋ (427–347 B.C.)

ತನ್ನ 'ಸಿಂಪೋಜಿಯಂ'ನಲ್ಲಿ ಪ್ಲೇಟೊ ಹೀಗೆ ಬರೆದ If there is anything worth living for, it is to behold beauty''. ಆದರೆ Beauty ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಅವನ ಅರ್ಥ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. ಅದರಲ್ಲಿ ಭೌತಿಕ ವಸ್ತುಗಳು, ಮಾನಸಿಕ ವಿಚಾರಗಳು, ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳು, ರಾಜಕೀಯ ವಿಚಾರಗಳು, ಗುಣಗಳು ಮುಂತಾದವುಗಳೆಲ್ಲಾ ಒಳಗಾಗುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಗಳಿಸುವ, ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಆನಂದ ತರುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದೂ ಪ್ಲೇಟೋನ ಪ್ರಕಾರ ಸುಂದರ.

ತನ್ನ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಆತ ಮೇಲಿಂದಮೇಲೆ ಸೌಂದರ್ಯವೆಂಬುದು ಕೇವಲ ಭೌತಿಕ ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದಲ್ಲವೆಂದು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. 'ಸತ್ಯ', 'ಒಳಿತು' ಮತ್ತು 'ಸುಂದರ'ವೆಂಬ ತ್ರಿಕೂಟಕ್ಕೆ ಪ್ಲೇಟೋನೇ ಜನಕ. ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಜೀವನದ ಇತರ ಮೌಲ್ಯಗಳೊಡನೆ ಸೇರಿಸಿ ಚಿಂತಿಸಿದ ಆತ ಅದನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಕ್ರಮ ಗಮನಾರ್ಹ.

ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಆತ ಎರಡು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮೊದಲು ವಿವರಿಸಿಕೊಂಡ.

(a) ಉಪಯುಕ್ತತೆ
(b) ಆನಂದದಾಯಕತ್ವ

ಮೊದಮೊದಲು ಆತ ಇವೆರಡೂ ದೃಷ್ಟಿಗಳನ್ನೂ ಒಪ್ಪಿದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದೇ ನಿಲುವನ್ನು ಬೆಳೆಸಲಿಲ್ಲ.

(a) ಉಪಯುಕ್ತವಾದದ್ದು ಸುಂದರವೆಂಬ ಸಾಕ್ರಟಿಸ್ ಮೂಲದ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಪ್ಲೇಟೊ ತನ್ನ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಒಡ್ಡುತ್ತಾನೆ.

(i) ಉಪಯುಕ್ತ ವಸ್ತುಗಳು ಒಳ್ಳೆಯ ಗುರಿಗೆ ಸಾಧನಗಳು ಮಾತ್ರ. ಆದರೆ ಅವು ತಮಗೆ ತಾವೇ ಒಳ್ಳೆಯುವಾಗಿರಬೇಕೆಂದೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸುಂದರವಾದದ್ದು ಸದಾ ಒಳ್ಳೆಯದೇ ಆಗಿರಬೇಕು.

(ii) ಕೆಲವು ವಸ್ತುಗಳು ಉಪಯುಕ್ತವಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ತಮಗೇ ತಾವೇ ಸುಂದರವಾಗಿರುತ್ತವೆ.

(b) ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಪ್ಲೇಟೋನ ಈ ಸಂದೇಹಗಳಿಗೆ ಸಾಕ್ರಟೀಸ್ ಉತ್ತರ ನೀಡಿದ್ದಾನೆ. ಅಥವಾ ಅವನ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಆ ಸೂಚನೆಗಳಿವೆ.

ಆನಂದ ನೀಡುವುದೇ ಸುಂದರವೆಂಬ ಸೋಫಿಸ್ಟ್ ಮೂಲದ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನೂ ಪ್ಲೇಟೋ ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಆನಂದವು ಕಣ್ಣು ಮತ್ತು ಕಿವಿಗಳ ಮೂಲಕ

ಬರುವುದೆಂದು ಸೋಫಿಸ್ಟರ ವಾದ. ಗ್ರೀಕರ ಸೌಂದರ್ಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಸೋಫಿಸ್ಟರ ನಿಲುವು ಸಂಕುಚಿತಗೊಳಿಸಿತು. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಗಳಿಸುವುದೆಲ್ಲಾ ಸುಂದರವೆಂಬ ಪ್ರಾಚೀನರ ನಿಲುವು ಪ್ಲೇಟೋಗೆ ವಿಸ್ತೃತವೂ, ಯೋಗ್ಯವೂ ಆಗಿ ಕಂಡಿತು.

ಸೋಫಿಸ್ಟರ ಆನಂದದಾಯಕವಾದದ್ದು ಸುಂದರವೆಂಬ ನಿಲುವು ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ಧೋರಣೆಯದ್ದು. ವಸ್ತುವಿಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ನೀಡುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದು. ಪ್ಲೇಟೊ ಅನ್ನಿಸಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸುವ ಸೋಫಿಸ್ಟರ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಒಪ್ಪುವ ಪಾರಂಪರಿಕ ಚಿಂತನೆಗೆ ಹಿಂತಿರುಗುತ್ತಾನೆ.

ಸೋಫಿಸ್ಟರನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿದ ಪ್ಲೇಟೋನ ವಾದವನ್ನು ಹೀಗೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸ ಬಹುದು :

1. ಸೌಂದರ್ಯವೆಂಬುದು ಕೇವಲ ಐಂದ್ರಿಯಿಕ ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಸೀಮಿತವಲ್ಲ.
2. ಸೌಂದರ್ಯವೆಂಬುದು ವಸ್ತುವಿನ ಅಂತರ್ಗತಗುಣ ; ಮನುಷ್ಯನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲ.
3. ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಗುಣವಿದ್ದವನು ಅದನ್ನು ತಿಳಿಯಬಲ್ಲ.
4. ನಾವು ನೋಡಿ, ಕೇಳಿ ಆನಂದಪಡಬಹುದಾದ್ದೆಲ್ಲ ಸುಂದರವಲ್ಲ.

ಪ್ಲೇಟೋ ತನ್ನ ಪರಿಣತ ಜೀವನದ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಇನ್ನೂ ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಪೈಥಾಗೊರಿಯನ್ನರ ಮೇಳನ ಮತ್ತು ಸೌಷ್ಠವತೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತ, ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ವಸ್ತುವಿನ ಅಂತರ್ಗತಗುಣವನ್ನಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸುವುದರಿಂದ ಪ್ಲೇಟೋಗೆ ಸೂಕ್ತವಾಗಿ ಕಂಡಿತು. ಆದರೆ ವಸ್ತು, ವಿಚಾರಗಳ ಮೇಲುರಚನೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೌಷ್ಠವತೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಆತ ಅನ್ವಯಿಸಲಿಲ್ಲ ; ರೂಪ ಮತ್ತು ಆಶಯಗಳೆರಡರ ನಡುವೆ ಇರುವ ಗುಣವೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ. "Who ever dances and sings beautifully, dances and sings something beautiful."

ಪ್ಲೇಟೋನ ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖ ಘಟ್ಟವೆಂದರೆ ಆತ 'ಆದರ್ಶ ವಿಚಾರ' [Idea] ಗಳನ್ನು ಮುಂಡಿಸಿದ್ದು. ಜಗತ್ತು ಎಂದರೆ ಇಲ್ಲಿನ ವಸ್ತು ಚೇತನಗಳೆಲ್ಲಲ್ಲಾ, ಕಾಣದ ಆದರೆ ಇರುವ ಆದರ್ಶ ವಿಚಾರಗಳ ಅನುಕರಣೆ ಮಾತ್ರ. ಇಲ್ಲಿನ ವಸ್ತು ಚೇತನಗಳಿಂದ ಆಗುವ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವಕ್ಕಿಂತ ಅವುಗಳ ಮೂಲವಾದ ಆದರ್ಶ ವಿಚಾರಗಳಿಂದ ಆಗುವ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದುದು, ಮೊದಲನೆಯದು ತಾತ್ಕಾಲಿಕ, ಎರಡನೆಯದು ಚಿರಂತನ.

ಪ್ಲೇಟೋನ ಈ ಚಿಂತನೆಯ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಹೀಗಿವೆ:

(1) ಈಗಾಗಲೇ ವಿಸ್ತೃತವಾಗಿದ್ದ ಗ್ರೀಕರ 'ಸೌಂದರ್ಯ'ಕ್ಷೇತ್ರ ಅಮೂರ್ತವಾದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು ಇನ್ನೂ ವಿಸ್ತಾರವಾಯಿತು.

(2) ವಾಸ್ತವವಾದ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಅದರ ಆದರ್ಶ ಸ್ಥಿತಿಯೇ ಉತ್ತಮವೆನ್ನಲಾಯಿತು.

(3) ವಾಸ್ತವವಾದ ವಸ್ತುಗಳ ಸೌಂದರ್ಯವು ಅವು ತಮ್ಮ ಮೂಲ ರೂಪುಗಳನ್ನು ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಅನುಕರಿಸುತ್ತಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗುತ್ತದೆ.

ಪ್ಲೇಟೋನ ವಿಚಾರಗಳು ಪೈಥಾಗೊರಿಯನ್ನರವುಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಷ್ಕೃತಗೊಳಿಸಿದಂತೆ ತೋರುತ್ತವೆ.

ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಪ್ಲೇಟೋನ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೂ ಅವನ ಕಲಾ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೂ ಇರುವ ನಂಟು ತುಂಬಾ ಸಡಿಲವಾದದ್ದು. ಅವನಿಗೆ ಕಲೆ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವದ ಸಾಧನವೆಂದು ತೋರಲಿಲ್ಲ. ಕಲೆಯೆಂಬುದು ಮನುಷ್ಯನ ಚಟುವಟಿಕೆ. ಉದ್ದೇಶ ಪೂರ್ಣವೂ ಕುಶಲತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದೂ ಆದ ಕ್ರಿಯೆ. ನಿಸರ್ಗ ಒದಗಿಸದೇ ಇದ್ದುದನ್ನು ಆ ಮೂಲಕ ಮನುಷ್ಯ ರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ಲೇಟೋಗೆ ಕಾವ್ಯವು ಕಲೆ ಎನ್ನಿಸಲಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯವು ಕುಶಲತೆಗಿಂತ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದು. ಅದು ದೃಷ್ಟಾರತೆ (Prophetic) ಯಿಂದಲೂ ಅತಾರ್ಕಿಕತೆ (irrational) ಯಿಂದಲೂ ಕೂಡಿದೆ ಎಂದನು. ION ನಲ್ಲಿ ಅವನು ಬರೆದದ್ದು ಹೀಗೆ "The authors of those great Poems we admire do not attain excellence through the *rules of any art,* but they utter their beautiful melodies of verse in a state of inspiration and as it were, possessed by a spirit not their own... creating in a state of *divine insanity* [ION 533 Tr B P Shelley] ಕಾವ್ಯವನ್ನು ದಿವ್ಯ ಹುಚ್ಚು (Mania) ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅಧಿದೇವತೆಗಳು ಕವಿಯಲ್ಲಿ ಆಹ್ವಾನಿತರಾಗಿ ಅವನ ಮೂಲಕ ನುಡಿಯುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ನುಡಿಗಳಿಗೆ ಈತ ಮಧ್ಯವರ್ತಿ. ಹೀಗೆ ಆವಾಹನೆಗೊಳ್ಳದೆ ಕೇವಲ ಕೌಶಲ್ಯದಿಂದ ಕಾವ್ಯ ರಚಿಸುವೆನೆಂದು ಹೊರಡುವಾತನ ಬರೆಹ ನಿರುಪಯುಕ್ತ. ಅವರಿಗೆ ಎಲ್ಲೂ ಮನ್ನಣೆಯಿಲ್ಲ 'He and his words of sanity with him be brought to nought by the poetry of madness and behold, their place is no where to be found [Phaedrus 245 A. R. Hack Forth] ಡೆಮಾಕ್ರಿಟಸನೂ

ಸ್ಫೂರ್ತವಾದ ಸ್ಥಿತಿಯೇ ಕವಿಯ ಕಾವ್ಯದ ಹುಟ್ಟಿನ ಕಾಲವೆಂದು ಹೇಳಿದನು. ಆದ್ದರಿಂದ ವಸ್ತುಮೂಲವಾದಿ ಮತ್ತು ವಿಚಾರಮೂಲವಾದಿಗಳಿಬ್ಬರೂ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಒಪ್ಪಿದಂತಾಯಿತು. ಸ್ಫೂರ್ತಿಯು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಇರುವುದೆಂದು ತಿಳಿದು ಅದನ್ನು ಬೇರೆ ಇರಿಸಿ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಕುಶಲತೆಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳೊಡನೆ ಇರಿಸಿದ್ದು ಗ್ರೀಕರ ವಿಶೇಷ.

ಪ್ಲೇಟೋ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ಬಗೆಗಳೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಕೆಲವರು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಸ್ಫೂರ್ತಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇವರು ಶ್ರೇಷ್ಠರು. ದೈವ ಕೃಪೆಯುಳ್ಳವರು. ["Chosen by the muses"]. ಇವರನ್ನು ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಗಳೊಡನೆ ಸಮಾಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕೆಲವು ಕವಿಗಳು ಕಾವ್ಯ ರಚನೆಯನ್ನು ಯಾಂತ್ರಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಾರೆ. ಇವರಿಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ದೈವ ಕೃಪೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ಇವರನ್ನು ಪ್ಲೇಟೋ ಕುಶಲಕರ್ಮಿಗಳ ಜತೆ ಸೇರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಡುವ ಈ ವರ್ಗೀಕರಣವನ್ನು ಆತ ಇತರ ಕಲೆಗಾರರಲ್ಲಿ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದೂ ಗಮನಾರ್ಹ.

ಕಲೆಗಳನ್ನು ವರ್ಗೀಕರಿಸುತ್ತಾ ಪ್ಲೇಟೋ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು ಬಗೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಎ) ಉತ್ಪಾದಕ ಕಲೆಗಳು (Productive arts)
ಬಿ) ಅನುಕರಣ ಕಲೆಗಳು (imitative arts)

ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯ ವರ್ಗದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಆತ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದರೂ ಯಾವ ಯಾವ ಕಲೆಗಳು ಅದರಲ್ಲಿ ಸೇರುತ್ತವೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಹೇಳಲಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಈ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರಿಸುವ ಆಲೋಚನೆಯೊಂದು ಪ್ಲೇಟೋಗೆ ಇತ್ತೆಂಬುದು Symposium ಮತ್ತು Republic ಗಳಿಂದ ತಿಳಿಯುವುದೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಸರ್ಗದ ಅನುಕರಣೆ ಅಥವಾ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಸ್ವರೂಪ ಇರುವುದೆಂಬ ಸಂಗತಿ ಗ್ರೀಕರಿಗೆ ಹೊಸದೇನೂ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಒಡಿಸ್ಸಿಯಲ್ಲಿ ಒಡಿಸಸ್ಸನೆಂಬಾತನ ಬದುಕಿನ ವೀರಗಾಥೆಯನ್ನೂ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಲಾಗಿದೆಯೆಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದರು. ಆ ಮೂಲಕ ಕಾವ್ಯದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕಥಿಸಲು ಮಾತ್ರ ಹೊರಟಿರಲಿಲ್ಲ.

ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನಿಸರ್ಗವು ಪ್ರತಿನಿಧಿತವಾಗುವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು Mimeses ಎಂಬ ಪದವನ್ನೇ ಬಳಸಲಾಯಿತು. ಈ ಪದಕ್ಕೆ ಮೂಲಾರ್ಥ ಪೂಜಾರಿಗಳ ಹಾಡುಕುಣಿತವೆಂದಿತ್ತು. ಡೆಮಾಕ್ರಿಟಸ್ ಮುಂತಾದವರು ನಿಸರ್ಗದ ಕ್ರಿಯಾನು

ಕರಣ ಎಂಬರ್ಥ ನೀಡಿದರು. ಆದರೆ ಯಥಾವತ್ತಾದ ಬಿಂಬವೆಂಬ ಅರ್ಥಮಾತ್ರ ಪ್ಲೇಟೋನ ವೇಳೆಗೆ ನಿಶ್ಚಿತವಾಯ್ತು.

ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸಿದಂತೆ ಮೊದಮೊದಲು ದುರಂತ ನಾಟಕವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅನುಕರಣಶೀಲವೆಂದನು. ಏಕೆಂದರೆ ಅಲ್ಲಿ ನಾಯಕನು ತನ್ನ ಕಥೆಯನ್ನು ತಾನೇ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಯಥಾವತ್ತಾದ ಬಿಂಬವಿರುತ್ತದೆ. ಆ ಮೇಲೆ ನಾಯಕನ ಕಥೆಯನ್ನು ಕವಿಯು ನಿರೂಪಿಸುವ ಮಹಾಕಾವ್ಯವನ್ನು ಅನುಕರಣಶೀಲವೆಂದನು.

ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಕಾವ್ಯದ ಅನುಕರಣಶೀಲತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಪ್ಲೇಟೋಗೆ ಸಂದೇಹಗಳು ಬಗೆಹರಿದವು ಎಂದಿಲ್ಲ. ಎರಡು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಉಳಿಯುತ್ತವೆ.

ಎ) ಅನುಕರಣೆಯಿಂದ ಯಥಾವತ್ತಾದ ನಕಲು ಹುಟ್ಟುವುದಾದರೆ ಅದು ಅಪ್ರಯುಕ್ತ ; ನಿರುಪಯೋಗಿಯಲ್ಲವೇ ?

ಬಿ) ಯಥಾವತ್ತಾದುದಲ್ಲವೆಂದರೆ ಅಪ್ರಾಮಾಣಿಕ, ಭ್ರಮಾಜನಕವಲ್ಲವೆ ?

ಕವಿ, ಇಲ್ಲಿಂದ ಒಂದು ವಾಸ್ತವ ಘಟನೆಯನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವಾಗ ಆತ ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದು ಅವಾಸ್ತವವಾದ ಬಿಂಬವನ್ನು ಎಂಬ ನೆಲೆಗೆ ಬಂದು ತಲುಪುತ್ತಾನೆ. ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡುವ ಕಲೆಗಳಲ್ಲೂ ಎ) ಕಿಂಚಿತ್ತೂ ಊನವಿಲ್ಲದಂತೆ ನಕಲೆತ್ತುವವು, ಬಿ) ಬದಲಾವಣೆಗಳೊಡನೆ ಅನುಕರಿಸುವವು ಎಂದು ಎರಡು ಬಗೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಎರಡನೆಯ ಬಗೆಯನ್ನು ಪ್ಲೇಟೋ ಭ್ರಮಾಜನಕವೂ, ಕೆಟ್ಟ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುವ ಮಾಂತ್ರಿಕತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವವೂ ಎಂದು ಟೀಕಿಸುತ್ತಾನೆ. ಜಾರ್ಜಿಯಾಸ್ ಯಾವ ಗುಣಗಳಿಂದ ಅವನ್ನು ಹೊಗಳಿದ್ದನೋ ಆವೇ ಗುಣಗಳಿಂದಾಗಿ ಪ್ಲೇಟೋ ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಕಲೆಯ ಉದ್ದೇಶ ನೈತಿಕತೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪಿಸಲು ನೆರವಿಗೆ ಬರುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ಜತೆಗೆ ಜಗತ್ತಿನ ಮೂರು ಆದರ್ಶ ಆಕೃತಿಯನ್ನು ಕಂಡು ಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ತಿಳಿಸುವುದು ಕಲೆಯ ಇನ್ನೊಂದು ಉದ್ದೇಶ. ಎರಡನೆಯ ಉದ್ದೇಶವೇ ತೀರಾ ಪ್ರಧಾನವಾದುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಅದರಿಂದ ಚ್ಯುತವಾದಷ್ಟು ಕಲೆ ನಿರುಪಯುಕ್ತ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ; ಅಪಾಯಕಾರಿಯೂ ಹೌದು.* ಆನಂದ ನೀಡು ವುದೂ ಕಲೆಯ ಪ್ರಯೋಜನಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದರೂ ಅದು ಗೌಣ. ಅದೇ ಪ್ರಧಾನ

---

* ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಪ್ಲೇಟೋನಲ್ಲಿ ಬರುವ ಒಂದು ವಾಕ್ಯ ಹೀಗಿದೆ.

"Suppose a painter had drawn an ideally beautiful figure complete to the last touch, would you think any worse of him, if he could not show that person as beautifully as that could exist" [Republic 288, Tr. Fowler H. N.]

ವಾದರೆ ದೋಷ. ಏಕೆಂದರೆ ಭಾವಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾಗಿ ಆನಂದ ನೀಡಲು ಹೊರಟದ್ದು ಬುದ್ಧಿಯಿಂದ ಚ್ಯುತವಾಗಿ ಒಳಿತಿನ ದಾರಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟೂ ನಡೆಯಬಹುದು.

ಕಲೆಯ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಪ್ಲೇಟೋ ನಿರೂಪಿಸುವ ವಿಧಾನವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಅದು ಎರಡು ಬಗೆಯ ಬದ್ಧತೆ (autonomy ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧ ಪದ) ಒಳಗಾಗಿದೆ. (1) ವಾಸ್ತವಕ್ಕೆ ಬದ್ಧ (2) ನೈತಿಕ ಮೌಲ್ಯ ಪ್ರಸಾರಕ್ಕೆ ಬದ್ಧ.

ಪ್ಲೇಟೋ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರದ ಕಲೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತೀವ್ರವಾದ ಅಸಮ್ಮತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದನು. ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಮೆದುಗೊಳಿಸಿ ದುರ್ಬಲವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವುದೆಂದು ಹೇಳಿದನು. ("feeds and waters the passions") ನಾಗರಿಕರ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಇದು ಯೋಗ್ಯವಲ್ಲವೆಂದು ಭಾವಿಸಿದನು. Republic ನ ಒಂದು ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಆತ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕವಿಯನ್ನು ಕಂಡಕೂಡಲೇ "we must inform him that in their state such as he are not permitted to exist" ಹೀಗೆ ಅವನಿಗೆ ಹೇಳಿ ತಲೆಮೇಲೆ ಉಣ್ಣೆಯ ಹಾರ ಹಾಕಿ ಬೇರೊಂದು ನಾಡಿಗೆ ಕಳುಹಿಸಬೇಕು. ಆದರೆ ಆತ ಮಹತ್ತಾದುದನ್ನು ಮಾತ್ರ (Virtuous) ಅನುಕರಿಸುವುದಾದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಉಳಿಯಬಹುದು. ತನ್ನ ಕಾಲದ ಕಾವ್ಯ ತಾನು ಹೇಳುತ್ತಿರುವ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ಕಂಡು ಹೇಳಿದ ಮಾತದು. ಆವರೆಗೆ ಕಾವ್ಯಚಿಂತಕರು ಸಮಕಾಲೀನ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ವರ್ಣನಾತ್ಮಕ ಹಾದಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದರೆ ಪ್ಲೇಟೋ ಕಾವ್ಯಗಳು ಹೇಗಿರಬೇಕೆಂದು ಹೇಳುವ ನಿರ್ದೇಶಾತ್ಮಕ (prescriptive) ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಹಿಡಿದ. ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಕಾವ್ಯಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೂ ಉಂಟಾದ ಈ ಒಡಕು ಯುರೋಪಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲೇ ಮೊದಲನೆಯದು.

ಪ್ಲೇಟೋನ ಟೀಕೆ ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತದೆ. ಹೋಮರ್, ಹೆಸಿಯಡರು ಮತ್ತು ನಾಟಕಕಾರರು ದೇವತೆಗಳನ್ನು ಒಳ್ಳೆಯವರೆಂದು ಚಿತ್ರಿಸದೆ ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಅವರಿಗೆ ಆರೋಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಾಯಕರುಗಳನ್ನು ಭಾವಾವಿಷ್ಟ

ಹಿಂದಿನ ಪುಟದಿಂದ ಮುಂದುವರೆದುದು

ಇಲ್ಲಿ ಮೂಲರೂಪ ಇರದಿದ್ದರೂ ತನಗೆ ತಾನೇ ಸುಂದರವಾದದ್ದೊಂದು ಪ್ಲೇಟೋ ಒಪ್ಪುವಂತಿದೆ. "ಕಲಾಸತ್ಯ"ಕ್ಕೆ ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ಮೂಲ ಇರಬೇಕಿಲ್ಲ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಪ್ಲೇಟೋನಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ನಿಲುವುಗಳಿದ್ದರೂ ಈ ಮಾತು ಮಾತ್ರ ಅವನಲ್ಲೇ ಇದ್ದ ತಾಕಲಾಟವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಎರಡು ಸೂಚನೆ ನೀಡುತ್ತಾರೆ.

1. ಅವನ ಕಲಾಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನು ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರವು ನುಂಗಿಹಾಕಿತು.
2. ಸಮಕಾಲೀನ ಕಲೆಯು ತಾನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಿರುವ ಕಲಾ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಆತ ಗಮನಿಸುತ್ತಿದ್ದನು.

ರನ್ನಾಗಿ ಹೆಂಬೇಡಿಗಳನ್ನಾಗಿ, ಕೆಟ್ಟವರು ಐಶ್ವರ್ಯ ಹೊಂದುವರೆಂಬುದಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತವೆ. ಪ್ಲೇಟೋ ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡುವ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರಕಾರವೆಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಕಟುವಾಗಿ ಟೀಕಿಸುತ್ತಾನೆ. ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಒಳ್ಳೆಯವನಾಗಬೇಕಾದವನು ಯಾರನ್ನೂ ಅನುಕರಿಸಲಾರ. "all poetical imitation are ruinous to the understanding of the hearers" ಅವನ ವಾದದ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖವೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿರುವುದು ಲೋಕದ ಅನುಕರಣೆ. ಆದರೆ ಲೋಕವೇ ಮೂಲ ಆದರ್ಶ ವಿಚಾರಗಳ ಅನುಕರಣೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಾವ್ಯ ಮೂಲದ ಅನುಕರಣೆಯ ಅನುಕರಣೆ : ಬಿಂಬದ ಬಿಂಬ. ಅಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಅದು ಅವಾಸ್ತವ. ಅಲ್ಲದೆ ಕವಿಯು ಅನುಕರಿಸುವಾಗ ತನಗೆ ಅಪರಿಚಿತವಾದದ್ದನ್ನು ಗೊತ್ತೆಂಬಂತೆ, ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಯುದ್ಧ ಮಾಡದವನು ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿದ್ದವನಂತೆ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದೊಂದು ಮೋಸಗೊಳಿಸುವ ತಂತ್ರ. ತಾನು ಒಪ್ಪದಿದ್ದ ಕಾವ್ಯದ ವಿರುದ್ಧ ಈ ಮಾತು ಹೇಳಿದರೂ ಪ್ಲೇಟೋಗೆ ಒಟ್ಟಾರೆ ಕಾವ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ತಿರಸ್ಕಾರವಿರಲಿಲ್ಲ.

ಕಾವ್ಯದ ವಸ್ತುವಿನ ಅಸ್ವಾಭಾವಿಕತೆ ಹಾಗೂ ಭ್ರಮಾಜನಕ ಗುಣಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಅದರ ಭಾಷಿಕ ರಚನೆಯ ಬಗೆಗೂ ಪ್ಲೇಟೋನ ವಿರೋಧವಿದೆ. ಆಶಯವನ್ನು ಹೇಳುವ ಮಾತಿನ ಅಲಂಕಾರಿಕತೆ (Rhetoric) ಸೋಗಿನದೆಂದೂ, ಅಪಾಯಕಾರಿಯೆಂದೂ ಎಚ್ಚರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೇಳುವ ಧಾಟಿಯ ಆಕರ್ಷಣೆ, ವಿಷಯವನ್ನೂ ಮರೆಸಲು ಶಕ್ತವಾಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿರುವುದರಿಂದ ಕಾವ್ಯ ನೈತಿಕ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯವಾಗದೇ ಹೋಗಬಹುದು ಎಂದನು.

ಪ್ಲೇಟೋನ ವಿಚಾರಗಳು ಒಬ್ಬ ವಿಚಾರಮೂಲವಾದಿಯವು. ಅವನು ಮೂಲ ಆದರ್ಶ ರೂಪಗಳ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಮೂಲಕ ಹೊಸ ಬಗೆಯ ಆಲೋಚನೆಗೆ ಕಾರಣನಾದ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಅವನ ಚಿಂತನೆಗಳು ತನ್ನ ಸುತ್ತ ಇದ್ದ ಸೃಜನಶೀಲ ಆವರಣದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಒಪ್ಪಲಾಗದೇ ಇದ್ದುದರಿಂದ ಹುಟ್ಟಿವೆ; ಹಾಗಾಗಿ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಗಳ ವಿರೋಧ ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ವ್ಯಕ್ತವಾಯಿತು.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್

ಪ್ಲೇಟೋನ ಶಿಷ್ಯನೇ ಆದರೂ ಅವನ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ವಾದಕ್ಕೆ ಎಳೆದು, ಅವನು ಎತ್ತಿದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರ ನೀಡಿದವನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್.

ಕಲೆಯೆಂಬುದು ಮನುಷ್ಯನ ಚಟುವಟಿಕೆ (Techne) ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಮೂರು ವಿಧ a) ಅನ್ವೇಷಣೆ b) ಕ್ರಿಯೆ c) ಉತ್ಪಾದನೆ. ಕಲೆ

ಮೂರನೆಯ ಬಗೆಯ ಚಟುವಟಿಕೆ. ಉಳಿದ ಎರಡೂ ಬಗೆಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ವಸ್ತುವೂ ಉತ್ಪಾದನೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕಲೆಯು ಉತ್ಪಾದನಾ ಚಟುವಟಿಕೆಯಾದರೂ ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಉತ್ಪಾದನಾ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳೂ ಕಲೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು 'ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ಣವಾದ' ಉತ್ಪಾದನೆ.

ಕಲೆಯೆಂದರೆ ಉತ್ಪಾದನೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ; ಉತ್ಪಾದನೆಗೆ ಬೇಕಾದ ಜ್ಞಾನವೂ ಹೌದು. ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಈ ಶಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಕಲೆ ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ. ವಸ್ತು ಮತ್ತು ವಸ್ತುವನ್ನು ರಚಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಇವೆರಡನ್ನೂ 'ಕಲೆ' ಎಂದೇ ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಆದರೂ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವನ್ನು ಉತ್ಪಾದಿಸುವ ನಿಯಮಗಳ ಅರಿವನ್ನು ಕಲೆಯೆಂದು ಕರೆಯುವ ಕಡೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತು ಬಿದ್ದಿದೆ.

ಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಅವನ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಪ್ರಧಾನ ಲಕ್ಷಣಗಳಿವು.

a) ಆತ ಜಗತ್ತು ಸ್ಥಿರವೂ, ಅನಮ್ಯ (Rigid)ವೂ ಆಗಿದೆಯೆಂದು ಭಾವಿಸಲಿಲ್ಲ. ಚಲನಶೀಲತೆಯು ಜಗತ್ತಿನ ಲಕ್ಷಣವೆಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದರಿಂದ ಒಂದು ವಸ್ತು ಉಂಟಾಗುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಮುಖ್ಯವೇ ಹೊರತು ಉಂಟಾದ ವಸ್ತುವಲ್ಲ ಎಂದನು. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಲೆಯಂನ್ನು ಆತ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ವಸ್ತುವೆಂದು ಚರ್ಚಿಸದೇ ಅದು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತಾನೆ.

b) ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾನದ ಅಂಶದ ಹೆಚ್ಚಳವನ್ನು ಹೇಳಿದನು. Metaphysics ನಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಮಾತು ಹೀಗಿದೆ "Art arises when from many notions gained by experience one universal Judgement about a class of object is produced"

c) ಕಲೆಯನ್ನು ಒಂದು ಮನೋಭೌತಿಕ (Psycho-physical) ಚಟುವಟಿಕೆಯೆಂದು ತಿಳಿಸಿದನು.

d) ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಲೆ ಮತ್ತು ನಿಸರ್ಗಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತ ಅವನ ನಿಲುವು ಎರಡೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ. ಆದರೆ ಎರಡರ ಉದ್ದೇಶವೂ ಒಂದೇ. ಮನೆಯು ನಿಸರ್ಗದಲ್ಲಿ ತಾನೇ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದರೆ ಅದು ಈಗಿರುವಂತೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೂ ನಿಸರ್ಗದ ಸಹಜ ವಸ್ತುವನ್ನು ಕಲೆ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದರೆ ಅದೂ ತನ್ನ ಸಹಜ ರೂಪವನ್ನೇ ಪಡೆಯುವುದು. ಎಂದರೆ ಕಲೆ ಮತ್ತು ನಿಸರ್ಗಗಳೆರಡೂ ಒಂದೇ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ : ಅದೆಂದರೆ ಜಗತ್ತನ್ನು ಪೂರ್ಣತ್ವಕ್ಕೆ ಒಯ್ಯುವುದು.

ಕಲೆಗಳನ್ನು ವರ್ಗೀಕರಿಸುವಾಗ ಆನಂದ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಜನಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ ಸೋಫಿಸ್ಟರ ವರ್ಗೀಕರಣವನ್ನು ಒಪ್ಪಲಿಲ್ಲ. ಕಲೆ ಮತ್ತು ನಿಸರ್ಗದ

ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಆತ ವರ್ಗೀಕರಿಸಿದ. ಈ ಸಂಬಂಧ ಎರಡು ಬಗೆಯಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ.

a) ನಿಸರ್ಗಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾದುವು: ಅಲ್ಲಿಲ್ಲದೇ ಇರುವುದನ್ನು ಉತ್ಪಾದಿಸುವಂಥವು.

b) ಅನುಕರಣಶೀಲವಾದುವು: ಅಲ್ಲಿರುವುದನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸುವುವು. ಸಹಜವಾಗಿಯೆ ಎರಡನೆಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವೂ ಸೇರುತ್ತದೆ* ಈ ಕಲೆಗಳು ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ಕೇವಲ ತಮ್ಮ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ, ತಂತ್ರವಾಗಿ ಪಡೆದಿವೆಯೆಂದಲ್ಲ; ಅನುಕರಣೆಯೇ ಅವುಗಳ ಗುರಿ. ಸುಂದರವಾದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ; ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡುವುದಷ್ಟೇ ಪ್ರಧಾನ; ಅದೇ ಸಾಧ್ಯ [end]. ಕವಿ ತನ್ನ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಏನನ್ನೂ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳಬಾರದು. ಏಕೆಂದರೆ ಅದರಿಂದ ಆತ ಅನುಕರಣೆಗಾರನಾಗಲಾರನೆಂದು 'Poetics'ನಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. [1460. Tr. Butcher S.T.] ಅನುಕರಣೆ ಮನುಷ್ಯನ ಮೂಲಭೂತ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಅನುಕರಣೆಯಿಂದಷ್ಟರಿಂದಲೇ ಒಬ್ಬನಿಗೆ ಆನಂದ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಆನಂದದಾಯಕವಲ್ಲದ ಒಂದು ಘಟನೆಯು ಅನುಕರಣೆಗೊಂಡಾಗ ಆನಂದ ನೀಡುವುದು ತನ್ನ ಗುಣದಿಂದಲ್ಲ, ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿ ಆನಂದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅನುಕರಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಅನುಕರಿಸಿದ್ದನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವುದು ಇವೆರಡೂ ಮೂಲಭೂತ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳಾಗಿದ್ದು ವ್ಯಕ್ತಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಯಾದಾಗ ಆನಂದವನ್ನು ತರುವುದೆಂದು ಹೇಳಿ ಇವೆರಡು ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳೇ ಕಾವ್ಯದ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವೆಂದು ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. [Poetics Ch. 4]

ಅನುಕರಣೆಯಿಂದ ಉಂಟಾದ ವಸ್ತುವಿನ ಪರಿಭಾವನೆಯಿಂದ ಆನಂದವುಂಟಾಗುವುದಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಮೂಲದ ಯಥಾವತ್ತಾದ ಬಿಂಬವನ್ನೇ ಕಲೆಗಾರ ಸೃಷ್ಟಿಸಬೇಕೆಂದೇನೂ ಇಲ್ಲ: ಅದು ಸಮಾನವಾಗಿರಬಹುದು, ಇನ್ನೂ ಉತ್ತಮವಾಗಿರಬಹುದು ಇಲ್ಲವೇ ಕೀಳಾಗಿಯೂ ಇರಬಹುದು. ಎಂದರೆ ನಿಜ ಜೀವನದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಕವಿ ಅನುಕರಿಸುವಾಗ ಅವನನ್ನು ಇರುವಂತೆಯೇ ಚಿತ್ರಿಸಬಹುದು. ಅದು ನಿಯಮವಲ್ಲ ಅವನ ಗುಣಗಳನ್ನು ವ್ಯತ್ಯಸ್ತಗೊಳಿಸಬಹುದು. *The poet being an imitator must of necessity imitate one of three objects-things as they were or are, things as they are said or thought to be or things as they ought to be [Poetics Ch. 4]

---

* The arts either, on the bas s of Nature, carry things further than Nature can, or they imitate Nature [Physics 199].

ಪಾತ್ರಗಳು ಇರುವಂತೆಯೇ ಚಿತ್ರಣವಾಗಬೇಕೆಂದೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಹೇಗಿರಬೇಕೆಂದು ಕವಿ ಭಾವಿಸುವನೋ ಹಾಗೆ ಚಿತ್ರಿಸಬಹುದು. ತಾನು ತನ್ನ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಹೇಗಿರಬೇಕೆಂದುಕೊಂಡೆನೋ ಹಾಗೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದೆನೆಂದು ಸಾಫೋಕ್ಲಿಸ್ ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಲೆಗೆ ಈ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ನೀಡುವಾಗ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಕಲೆ ಮತ್ತು ನಿಸರ್ಗಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತಾನು ಹೇಳಿದ ಮೊದಲ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಆಧರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ನಿಸರ್ಗವನ್ನು ಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಕಲೆ ಪೂರಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಬೇಕಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದು ತನಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ನಿಸರ್ಗವನ್ನು ಉತ್ತಮಪಡಿಸಬಹುದು. ಇದನ್ನು ಸಾಕ್ರಟೀಸನೂ ಒಪ್ಪಿದ್ದನು*

ಅನುಕರಣೆಗೆ ಎಲ್ಲವೂ ಯೋಗ್ಯವಾದುದಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಹೇಳಲು ಹೊರಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಚರಿತ್ರೆಯ ಕೆಲಸ. ಕಾವ್ಯ ಯುಕ್ತವೂ ಮಹತ್ವವೂ ಆದುದನ್ನು [typical and significant] ಮಾತ್ರ ಅನುಕರಿಸಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಕಾವ್ಯ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾದುದನ್ನು (universal) ಅನುಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಚರಿತ್ರೆ ವ್ಯಷ್ಟಿಯನ್ನು (individual) ಅನುಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಏನಾಗುವುದೆಂಬುದು ಮುಖ್ಯ; ಏನಾಯಿತೆಂಬುದು ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಆದರೆ ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಏನಾಯಿತೆಂಬುದೇ ಮುಖ್ಯ. ಅಲ್ಲದೆ ಚರಿತ್ರೆಗಿಂತ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಂದು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿದೆ. ಕಾವ್ಯವು 'ಸಾಧ್ಯವಾದರೂ ಸಾಧುವಲ್ಲದ' [improbable possibility] ಸಂಗತಿಗಳ ಬದಲು 'ಸಾಧುವಾದ ಅಸಾಧ್ಯ' [impossible probability] ಸಂಗತಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. [Poetics : Ch 4]. ಈ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಚರಿತ್ರೆಗಿಂತ ಕಾವ್ಯ ಹೆಚ್ಚು ತಾತ್ವಿಕವಾದದ್ದು [philosophical]. ಚರಿತ್ರಕಾರನಿಗೂ ಕವಿಗೂ ಛಂದೋಬದ್ಧವಾದ ಬರವಣಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಮಾನವಾದುದು. ಹೆರೋಡೋಟಸನಿಗೂ ಹೋಮರನಿಗೂ ಇದ್ದಂತೆ. "The true difference is that one relates what has happened and other what may happen. Poetry, therefore is a more philosophical and a higher thing than History; For poetry tends to express the universal, history the particular" [Poetics : Tr. Butcher] ಕವಿಗೆ ಅಸಾಧ್ಯವಾದುದಾದರೂ ಸಾಧುತ್ವವನ್ನುಳ್ಳ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಅನುಕರಿಸಬಹುದೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದು ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಸಮರ್ಥನೆಯೂ ಹೌದು ಏಕೆಂದರೆ ಐಂದ್ರಿಯಿಕವಲ್ಲದ ಅಪ್ರಾಕೃತವಾದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು, ಪೌರಾಣಿಕ ಜಗತ್ತನ್ನು ಕವಿ ಅನುಕರಿಸುವುದು ಅಥವಾ ನಿರೂಪಿಸುವುದು

* Arts may be more beautiful than nature if it brings together her scattered charms [Poetics Ch. 25]

ಕಾವ್ಯಗಳಿಂದ ಪ್ರಚಲಿತವೇ ಇತ್ತು. ಈಗ ಅವುಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಲು ಬೇಕಾದ ಮಾರ್ಗವೊಂದು ದೊರಕಿದಂತಾಯಿತು.

ಅನುಕರಣೆಯು ವಸ್ತು, ಘಟನೆಯು ಮೇಲು ರಚನೆಯು ಹಿಂದಿರುವ ತಾರ್ಕಿಕವೂ ಮೇಳನಗುಣವುಳ್ಳದ್ದೂ ಆದ ಅಂತರ್ವಾಹಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತದೆ. ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತದೆ. ಲಯವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತದೆ; ಅನೇಕತೆಯನ್ನು ಐಕ್ಯಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಮೇಳಗಾನದಲ್ಲಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಧ್ವನಿಗುಣವನ್ನುಳ್ಳ ಗಾಯಕರು ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ನಾವು ಕೇಳುವ ದನಿ ಅವರಲ್ಲಿ ಯಾರದೂ ಆಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಬೇರೆಯದೇ ಆದ ರೂಪವನ್ನು ತಾಳುತ್ತದೆ.

ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡುವ ಕಲೆಗಳನ್ನೂ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಮೂರು ವಿಧಾನಗಳಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಬಹುದೆಂದಿದ್ದಾನೆ.

a) ಅನುಕರಣೆಯ ಮಾಧ್ಯಮ
b) ಅನುಕರಣೆಯ ವಸ್ತುಗಳು
c) ಅನುಕರಣೆಯ ವಿಧಾನಗಳು

ಅನುಕರಣೆಯ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಮೂರು : ಲಯ, ನಾದ* ಮತ್ತು ಭಾಷೆ. ಇವಲ್ಲದೆ ಬಣ್ಣ, ಶಿಲೆಗಳಂಥ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿದ್ದರೂ ಅವು ಕಾವ್ಯದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಮೂರು ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡುವ ಕಾವ್ಯವು ವಾಸ್ತವವಾದ ಮೂಲವೊಂದನ್ನು ಮಾದರಿಯಾಗಿ ಹೊಂದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯ ಹೀಗೆ ವಾಸ್ತವದಿಂದ ಭಿನ್ನ.

ಅಲ್ಲದೆ ಈ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದನ್ನೇ ಬಳಸಬೇಕೆಂದೇನೂ ನಿಯಮವಿಲ್ಲ. ಡಿಥೈರಾಂಬಿಕ್ ಮತ್ತು ನೋಮಿಕ್ ಕಾವ್ಯ (ಓಡ್‌ನ ಮೂಲ ರೂಪ) ದುರಂತ ಮತ್ತು ಹರ್ಷಾಂತ ನಾಟಕಗಳು ಇವೆಲ್ಲವನ್ನು ಒಟ್ಟಾಗಿ ಇಲ್ಲವೇ ಬೇರೆಬೇರೆಯಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತವೆ.

ಅನುಕರಣೆಯ ವಸ್ತು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವ್ಯಕ್ತಿಗಳು (men in action). ಒಳ್ಳೆಯವರು ಕೆಟ್ಟವರು ಇತ್ಯಾದಿ. ಇವರನ್ನೆಲ್ಲಾ ಆಗಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಇರುವಂತೆಯೇ ಅನುಕರಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳು ಮನುಷ್ಯರನ್ನು ಉತ್ತಮರಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದರೆ ಹರ್ಷಾಂತ ನಾಟಕಗಳು ಅವರನ್ನು ಕೀಳುಮಾಡಿ ನೋಡುತ್ತವೆ.

ಅನುಕರಣೆಯ ವಿಧಾನಗಳು ನೇರವಾದ ನಿರೂಪಣೆ ಇಲ್ಲವೇ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಅವುಗಳ ಮೂಲಕ ನಾಟಕೀಯ ಕ್ರಿಯೆಯೊಂದು ಜರುಗುವಂತೆ ಮಾಡು

---

*ನಾದವೆಂಬ ಪದ Melody ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಬುಚರ್ ಅನುವಾದದಲ್ಲಿ Melodyಯ ಬದಲು Harmony ಇದೆ.

ವುದು. ಇದರ ಜತೆಗೆ ಕವಿಯೂ ತಾನೇ ಮಾತನಾಡಲೂಬಹುದು ; ತಾನೇ ಒಂದು ಪಾತ್ರವೆಂದು ಆತ ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಾನೆ.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನಿಗೆ ಕವಿಯೊಬ್ಬ ಸೃಜನಶೀಲವ್ಯಕ್ತಿಯಂತೆ ಕಂಡದ್ದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಾಧನೆ. ನಿಜವಾಗಿ ನಡೆದದ್ದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗಲೂ ಆತ ಕೇವಲ ಚರಿತ್ರಕಾರನಾಗಲಾರ. ಘಟನೆಗಳಿಂದ ಆತ ರಚಿಸುವ ಶಿಲ್ಪ (Plot) ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಬದಲಾವಣೆ a) ಉತ್ತಮಗೊಳಿಸಿರುತ್ತದೆ b) ಪರಸ್ಪರ ಅಂಗಾಂಗಗಳ ನಡುವೆ ಮೇಳನವನ್ನು ತಂದಿರುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದಂತೆ ತೋರುವ ಘಟನೆಗಳ ನಡುವೆ-ಇರಬಹುದಾದ ತಾರ್ಕಿಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತದೆ. c) ಜತೆಗೆ ಆ ಘಟನೆಗಳ ಮೂಲಕ ಜೀವನದ ಗತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾದ ಮಾದರಿ [Probable Type] ಗಳನ್ನು ರಚಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಈ ವಿಸ್ತೃತವ್ಯಾಪ್ತಿಯು ನೆಲೆಗಟ್ಟು ಗ್ರೀಕ್ ಉತ್ಕೃಷ್ಟತೆಯ ಯುಗದ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಸಾಧನೆ. ಯುರೋಪಿನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಇದು ಎಡೆಬಿಡದೆ ಮುಂದೆ ಚರ್ಚೆಗೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದೆ.

ನಿಸರ್ಗವನ್ನು ಕವಿ ಉತ್ತಮಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವ ನಿಲುವನ್ನು ಮುಂದಿನವರು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಜೀವನಕ್ಕೆ ಉತ್ತಮಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಕಾವ್ಯದ ಮೂಲಕ ಅರಿಯಬೇಕೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆಂದೂ, ಅದರಿಂದ ಆತ ನೀತಿಯು ಕಾವ್ಯದ ಉದ್ದೇಶವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಿರುವನೆಂದೂ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಬುಚರ್ ಅವರು ಈ ನಿಲುವನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯದ ಜಗತ್ತು ನಿಸರ್ಗದಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗಿರುವುದು ಒಳ್ಳೆಯದು ಯಾವುದು ಕೆಟ್ಟದು ಯಾವುದು ಎಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸಲೆಂದೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಕವಿಗೆ ಇರುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವೇ ಮುಖ್ಯವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ.

ಅನುಕರಣ ಕಲೆಗಳ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ವಿವರಿಸಿಕೊಂಡ ಪರಿಕ್ರಮ ಆತನ ಪ್ರಾಚೀನರಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿತ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಲೆಯ ಕ್ಷೇತ್ರದೊಳಗೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಸೇರಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. 'ದೈವಿಕವಾದ ಮಾನಸಿಕ ಅಸ್ವಸ್ಥ' ಸ್ಥಿತಿಯ ಬಗೆಗೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನಿಗೆ ನಂಬಿಕೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಆತ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಆ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಕಲೆಯಲ್ಲವೆನ್ನುವ ಪ್ರಾಚೀನರ ನಿಲುವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಜನ್ಮಜಾತವಾದ ಕೊಡುಗೆಯೊಂದು (inborn gift) ಕಾರಣವೇ ಹೊರತು ಹುಚ್ಚು ಅಲ್ಲವೆಂದನು. ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ಬಗೆಗಳಿರಬಹುದು. ಕೌಶಲ್ಯವನ್ನು ಆಧರಿಸುವವರು ಹಾಗೂ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನು ನಂಬಿದವರು. ಎರಡನೆಯ ಬಗೆಯವರು ಸೃಜನಶೀಲ ಕ್ರಿಯೆಯಮೇಲೆ ತಮ್ಮ ಹಿಡಿತವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಮೊದಲನೆಯವರು ಹೆಚ್ಚು ಯೋಗ್ಯರಾಗುತ್ತಾರೆ.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಕಾವ್ಯಸಿದ್ಧಾಂತದ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಮುಖ ನೆಲೆ ಕಾವ್ಯದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು. ಕಾವ್ಯ–ಅದರಲ್ಲೂ ನಾಟಕವು ನೋಟಕನ ಮೇಲೆ ಬೀರುವ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು Katharsis ಎಂದು ಕರೆದನು. ದುರಂತ ನಾಟಕದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾ "it will succed in arousing pity & fear in such a way as to accomplish a *purgation* of such emotion"(Poetics. Ch6) ಪ್ಲೇಟೋ ದುರಂತನಾಟಕಗಳು ಭಾವಗಳನ್ನು ಕೆರಳಿಸುತ್ತವೆಯೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ಒಪ್ಪುತ್ತಲೇ ಹಾಗೆ ಕೆರಳಿಸುವುದರಿಂದಲೇ ಅದು ನೋಟಕನಲ್ಲಿ ಆರೋಗ್ಯಕರವಾದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆಯೆಂದನು. ಭಯ ಮತ್ತು ಕರುಣೆಗಳು ನೋಡುವವನಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗಿ ಅವುಗಳಿಂದ ಅವನು ಮುಕ್ತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವು ನಿಜಜೀವನದಲ್ಲಿ ಹೊರಗನ್ನು ಪಡೆದಾಗ ಪರಿಣಾಮದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ನಿಷ್ಕ್ರಿಯನೂ ದುರ್ಬಲನೂ ಆಗಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ದುರಂತನಾಟಕಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹಾಗಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಆ ಭಾವಗಳು ಹೊರಬರುವುದು ಕಲಾನುಭವದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಆದ್ದರಿಂದ ಅವುಗಳ ಒತ್ತಡದಿಂದ ನೋಟಕ ಬಿಡುಗಡೆ ಪಡೆದಂತಾಯಿತು.

ಕೆಥಾರ್ಸಿಸ್ (=ಭಾವರೇಚನ) ವೆಂಬ ಪದ ವೈದ್ಯಕೀಯ ಮತ್ತು ಧಾರ್ಮಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಿಂದ ಬಂದದ್ದು. ಹಿಪೊಕ್ರಿಟಿಸನ ವೈದ್ಯಕೀಯ ಬರೆಹಗಳಲ್ಲಿ ದೇಹದಲ್ಲಿ ಅನವಶ್ಯಕವಾಗಿ ಅಧಿಕಗೊಂಡು ಅನಾರೋಗ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹೊರತೆಗೆದು ಆರೋಗ್ಯಕರ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗೆ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ತರುವ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಕೆಥಾರ್ಸಿಸ್ ಎನ್ನಲಾಗಿದೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಈ ತರ್ಕವನ್ನು ದುರಂತನಾಟಕದ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಭಯ ಮತ್ತು ಕರುಣೆಗಳ ಇರುವಿಕೆಯಿಂದ ಮನಸ್ಸು ಕ್ಷೋಭೆಗೆ ಅಸಮತೆಗೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತದೆ. ದುರಂತನಾಟಕ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಯಾವ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಒಯ್ಯುವುದೆಂದರೆ ಆಗ ಈ ಅಪಾಯಕಾರಿ ಭಾವಗಳು ರೇಚನಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ಧಾರ್ಮಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ 'ಭಾವರೇಚನ'ಕ್ಕೆ ಇದ್ದ ಅರ್ಥ ಪ್ಲೇಟೋನ 'ಫೇಡೋ' (PHAEDO) ನಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ದೇಹದಿಂದ ಆತ್ಮವು, ಚೇತನವು ಬಿಡುಗಡೆ ಹೊಂದಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಹೊಂದುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡುವ ಕ್ರಿಯೆಯೇ ಭಾವರೇಚನ. ["It consists in separating so far as possible, the soul from the body, and in teaching the soul the habit of collecting and bringing itself together, from all parts of the body and in living so far as it can, both now and hereofter, alone by itself, *freed from the body as from fetters*"] ದುರಂತ ನಾಟಕವು ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಅಭಿನೀತಗೊಳಿಸುವುದಷ್ಟೆ. ಈ ಕ್ರಿಯೆಯು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ನಾಯಕ ಚರಿತವೇ ಆಗಿದ್ದರೂ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಕವಿಯು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾದ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿರುತ್ತಾನೆಂದು ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯಗಳ ಹೋಲಿಕೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಹೇಳಿದ್ದನು. ಈಗ ನೋಟಕನಿಗೆ ಆಗುವ ಅನುಭವ ನಾಯಕ ಚರಿತದ ಪರಿಚಯವಲ್ಲ; ಮನುಷ್ಯನ ಸ್ಥಿತಿಯ ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ಚಿತ್ರ. ಆ ಮೂಲಕವೇ

ಇವನ ಭಾವಗಳು ರೇಚನಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಎರಡೂ ನಿಲುವುಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಸಮರ್ಥನೆಯುಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಕಲೆಗಳ ಪ್ರಯೋಜನವೇನು ? ಹೀಗೆಂದಾಗ ಕಲೆಯು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವುವರ ಪ್ರಯೋಜನ ಮತ್ತು ಅದರ ಆಸ್ವಾದನೆಯ ಪ್ರಯೋಜನ ಇವೆರಡನ್ನೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿಯೇ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಅನುಕರಣೆಯ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಅನುಕರಣೆಯೇ ಕಲೆಯ ಗುರಿಯೂ ಆದ್ದರಿಂದ ಅವುಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಬೇರೊಂದು ಉದ್ದೇಶವಾಗಲೀ ಪ್ರಯೋಜನವಾಗಲೀ ಇಲ್ಲ. ಇನ್ನು ಕಲೆಯ ಆಸ್ವಾದನೆಯಿಂದ ಆಗುವ ಪ್ರಯೋಜನಗಳು ಹಲವು. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ತನ್ನ ಪ್ರಾಚೀನರು ಕಲೆಯ ಉದ್ದೇಶವೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ವಿಧದಲ್ಲಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಸಮನ್ವಯಗೊಳಿಸಿದನು. ಆನಂದವೂ ಕಲೆಯ ಗುರಿ ; ಭಾವರೇಚನವಂತೂ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳ ಉದ್ದೇಶ. ಕಲೆ ಅನುಭವಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಹೃದ್ಯವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎಂದನು. [The Aim of poetry is to make things more moving] ವಿರಾಮ ಕಾಲದ ಸಮುಪಯೋಗ ಕಲೆಗಳ ಪರಿಭಾವನೆಯ ಮೂಲಕ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ಇನ್ನೊಂದು ನಿಲುವು [It is useful as a past-time in leisure] ಗ್ರೀಕರು ಕಲೆಯ ಸೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಆಸ್ವಾದನೆ ಬದುಕಿನ ನಾಲ್ಕು ಬಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ 'ತಪಸ್ಸಿ'[*Theoria = CONTEMPLATION]ಗೆ ಸೇರಿದ್ದೆಂದರು. ಆದರೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಅದು ಎಲ್ಲರ ಬದುಕಿನ ಅಂಗವೆಂದನು.

ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳಿದನು. ಅದು ನಿಸರ್ಗದ ನಿಯಮಗಳಿಂದ ಮುಕ್ತವಾದುದು. ಅವನು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅದರದೇ ಆದ ಸತ್ಯವಿರುವುದೆಂದು ತಿಳಿದಂತಿದೆ. ಅವನ ವಾದ ಹೀಗಿದೆ "ಕಾವ್ಯದಲ್ಲೇ ಘಟಿಸಬಹುದಾದ ದೋಷಗಳು ಎರಡು ಬಗೆಯವು. ಕೆಲವು ದೋಷಗಳು ಸಾರರೂಪಿಗಳು (which touch its essence) ಉಳಿದವು ಆಕಸ್ಮಿಕಗಳು (accidental). ಏನನ್ನೊ ಅನುಕರಿಸಲು ಹೊರಟು ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿಲ್ಲದೆ ಅನುಕರಿಸಲಾಗದೇ ಹೋದರೆ ಆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಾರರೂಪಿ ದೋಷವಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸೋಲು ತಪ್ಪಾದ ಆಯ್ಕೆಯಿಂದ ಆದುದಾಗಿದ್ದರೆ, ಎಂದರೆ ತನ್ನ ಒಂದು ಪಕ್ಕದ ಎರಡೂ ಕಾಲುಗಳನ್ನು ಒಂದೇ ಸಾರಿಗೆ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಹಾಕಿದ ಕುದುರೆಯೊಂದನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದರೆ ಅಥವಾ ವೈದ್ಯಕೀಯ ಜ್ಞಾನವಿಲ್ಲದೆ ತಪ್ಪು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದರೆ ಅದು ಸಾರರೂಪಿ ದೋಷವಲ್ಲ ; ಆಕಸ್ಮಿಕ ಮಾತ್ರ. ಮೊದಲ ಬಗೆಯ ತಪ್ಪಿನಲ್ಲಿ ಅಸಾಧ್ಯವಾದುದನ್ನು ಕವಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದರೂ ಅದು ಅವನ ಲೋಕದ ಸೃಷ್ಟಿ. ಅವನ ಕಾವ್ಯದ ಒಟ್ಟಾರೆ ರಚನೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅದು ಸಮರ್ಥನೀಯವೆ."[Poetics; Tr Butchur] ಕಾವ್ಯದ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ನಿಯಮಗಳಿವೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಲು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಮುಂದುವರಿದು ತರ್ಕದಿಂದ ಒಂದು ನಿದರ್ಶನ ನೀಡುತ್ತಾನೆ. ವಾಕ್ಯಗಳು ನಿಜ

* ವ್ಯಾಪಾರ, ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಬಯಕೆಯನ್ನು ಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸುವುದು.

ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸುಳ್ಳು ಇಲ್ಲವೇ ನಿಜ ಎಂಬ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯದ ಮಾತಿಗೆ ಈ ನಿಯಮ ಅನ್ವಯಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿರುವ ಮಾತನ್ನು ನಾವು ನಿಜವೆಂದಾಗಲೀ, ಸುಳ್ಳೆಂದಾಗಲೀ, ಸಾಧಿಸಲು ಹೊರಡುವುದೇ ಇಲ್ಲವೆಂದನು.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಾವ್ಯದ ವಿರುದ್ಧ ಮಾಡಬಹುದಾದ ದೋಷಾರೋಪಗಳು ಮೂರು ಬಗೆಯವು.

1) ತರ್ಕವಿರುದ್ಧ – ಅಸಾಧ್ಯವರ್ಣನೆ, ವಿರೋಧ, ತರ್ಕರಹಿತ ಹೀಗೆ ಮೂರು ಬಗೆ
2) ನೀತಿ ವಿರುದ್ಧ
3) ಕಲಾನಿಯಮ ವಿರುದ್ಧ

ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ತರ್ಕದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹುಡುಕಬಹುದಾದ ದೋಷಗಳು ಸಾಪೇಕ್ಷವೆಂದನು. ಈ ದೋಷ ಘಟಿಸಬಾರದು. ಆದರೆ ಕೃತಿಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಘಟಿಸಲೇ ಬೇಕಾದುದಾದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ದೋಷತ್ವ ತಪ್ಪುತ್ತದೆ. ಸಾಧ್ಯವಿದ್ದಷ್ಟು ಈ ಬಗೆಯ ದೋಷಗಳನ್ನು ನಿವಾರಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಬೇಕೆಂದನು.

ಕಾವ್ಯವು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವೆಂದು ಹೇಳಿದನು. ಎರಡು ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಮಾತು ನಿಜ.

1) ಅಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ವ್ಯಷ್ಟಿಯದಲ್ಲ: ಸಮಷ್ಟಿಯದು.
2) ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ಗ್ರಹಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ಕಾವ್ಯವು ಕೇವಲ ವ್ಯಕ್ತಿ ಚರಿತ (case history) ವಾಗದೇ ಹೆಚ್ಚು ತಾತ್ತ್ವಿಕವಾಗುವುದು. ಅವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಅಮೂರ್ತಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರ ಅರಿವು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನಿಗೂ ಇತ್ತು. ಆತ ಆ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಕಾವ್ಯದ ಸೂಕ್ತತೆಯನ್ನು ಕೇವಲ ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿರಲಿಲ್ಲ.

ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೂ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಯಾವ ನಂಟನ್ನೂ ನೇರವಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯದ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣ ಹೇಳುತ್ತಾ ಮಗುವಾಗಿರುವಾಗಿನಿಂದಲೂ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ 'ಮೇಳನ ಮತ್ತು ಲಯದ ಪ್ರಜ್ಞೆ' ('Sense of harmony and hythmr) ಇರುತ್ತದೆಯೆಂದನು. ಈ ಪ್ರಜ್ಞೆ'ಯನ್ನು ಮುಂದಿನವರು ಸೌಂದರ್ಯವೆಂದರು. ಅದ್ದರಿಂದ ಕಾವ್ಯದಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ 1) ಈ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಸೌಂದರ್ಯವೆಂದೂ, 2) ಅನುಕರಣಶೀಲ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಸೃಜನಶೀಲತೆಯೆಂದು ಅರಿಸಾಟಲ್ ಹೇಳಿದನೆಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದು. ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದರೂ ಆ ಬಗ್ಗೆ ಅವನ ವಿಚಾರಗಳು ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿವೆ. ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ವಸ್ತುವಿನ ಸೌಷ್ಠವತೆ, ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಆಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಅದರ ಸೌಂದರ್ಯವು ನಿರ್ಧಾರಿತವಾಗಬೇಕೆಂದನು.

ಜತೆಗೆ 'ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಿಕೆ' [Perceptibility] ಕೂಡ ಇನ್ನೊಂದು ಗುಣ. ಈ ಗುಣವು ಐಕ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಿಲುವಿನಿಂದ ಪ್ರೇರಿತ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆಯು ಒಂದು ಐಕ್ಯಕ್ಕೆ ಒಳಪಡದಿದ್ದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೇ ಹೋಗಬಹುದು. ಈ ಮಾತಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಮೇಳನವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳಿದ ಅವನ ಮಾತನ್ನೂ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಕಾವ್ಯದ ರೂಪ ಮತ್ತು ಆಶಯಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವನ್ನು ನೀಡಿದನು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಕೇಳಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಕೃತಿಯೊಂದರ ಆರು ಅಂಗಗಳನ್ನು ಅವನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದುಂಟು. ವಸ್ತು (Plot), ಪಾತ್ರ (Character), ಭಾಷೆ (diction), ಚಿಂತನೆ (thought), ದೃಶ್ಯಾವಳಿ (spectacle) ಮತ್ತು ಹಾಡು (Song). ಈ ಆರರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ರೂಪದ ಹಂತದವು. ಕೆಲವು ಆಶಯದ ಹಂತದವು. ಇವೆರಡರಲ್ಲಿ ಯಾವುದೂ ಪ್ರಮುಖವಲ್ಲವೆಂಬುದೇ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ನಿಲುವೆನ್ನಬಹುದು.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಎಷ್ಟೋ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಹಿಂದಿನವರಿಂದ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ತನಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ಮಾರ್ಪಡಿಸುತ್ತಾನಾದರೂ ಅವನ ವಿಚಾರಗಳನ್ನೂ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಉತ್ಕೃಷ್ಟತೆಯ ಯುಗದ ಹಲವು ಕಾವ್ಯ ಚಿಂತಕರು 1) ತಮ್ಮ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳಿಂದ 2) ವಿಕ್ಷಿಪ್ತ ಚಿಂತನೆಗಳಿಂದ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿದ್ದರೆ, ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಮಾತ್ರ ತನ್ನ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವೂ, ಅತಿರೇಕಕ್ಕೆ ಹೋಗದ ವಿಧಾನದಿಂದ ಖ್ಯಾತಿ ಪಡೆದಿದ್ದಾನೆ. ಇವನೊಂದಿಗೆ ಗ್ರೀಕ್ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಯುಗವೂ ಕೊನೆಯಾಯಿತು.

[ಮುಖ್ಯ ಆಕರ: History of Asthetics Vol. I
W. Tatarkaiviz ; Mouton

ಬಸವಣ್ಣನ ಲಿಪಿಯ ಪವಾಡ - ಒಂದು ಟಿಪ್ಪಣಿ

ಎಸ್. ವಿದ್ಯಾಶಂಕರ

ಬಸವಣ್ಣನ ಹಲವು ಪವಾಡಗಳ ಉಲ್ಲೇಖವನ್ನು ಚನ್ನಬಸವಣ್ಣನು ತನ್ನ ವಚನಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಡಿರುವನು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಲಿಪಿಯ ಪವಾಡವೂ ಒಂದು. ಈ ಪವಾಡವನ್ನು [1]ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವ ಚನ್ನಬಸವಣ್ಣನ ವಚನ ಹೀಗಿದೆ :

> ಹರನಟ್ಟಿದಾಗ್ರಹ ನಿಗ್ರಹದ ಬೆಸನ, ಗುರುನಿರೂಪವೆಂದು ಕೈಕೊಂಡು,
> ಕರುಣಿ ಬಸವಣ್ಣ ಕೈಲಾಸದಿಂದ ಗುರುಲಿಂಗ ಜಂಗಮಕ್ಕೆ ಭಕ್ತಿಯ ಮಾಡಬೇಕೆಂದು
> ಏಳುನೂಱೆಪ್ಪತ್ತು ಅಮರಗಣಂಗಳು ಸಹಿತ ಮರ್ತ್ಯಲೋಕಕ್ಕೈತಂದನಯ್ಯಾ,
> ಶಿವಸಮಯಕ್ಕಾಧಾರವಾದನಯ್ಯಾ,
> ಲೋಕಾಧಿಲೋಕಂಗಳಿಗೆ ಪರಮಗುರುವಾದನಯ್ಯಾ ಬಸವಣ್ಣನು.
> ಜಡರುಗಳ ಮನದ ಕತ್ತಲೆಯ ಕಳೆಯಲೆಂದು,
> ಕಟ್ಟಿತು ಕಲ್ಯಾಣದಲ್ಲಿ ಮಹಾಮಠವು.
> ಪರಮನಟ್ಟಿದ ಓಲೆ ಬಂದಿಳಿಯಿತ್ತು ಬಿಜ್ಜಳನ ಸಿಂಹಾಸನದ ಮುಂದೆ ;
> ಅದ ತಂದು ಓದಿದಡೆ, ಸೃಷ್ಟಿಯ ಸೇನಬೋವರಿಗೆ ತಿಳಿಯದು ;
> ಛಪ್ಪನ್ನದೇಶದ ಭಾಷೆಯ ಲಿಪಿ ಮುನ್ನವೆ ಅಲ್ಲ.
> ಇದನೋದಿದವರಿಗೆ ಆನೆ, ಸೇನೆ, ಕುದುರೆ, ಭಂಡಾರ,
> ಅಱುವತ್ತಾಱು ಕರಣಿಕರಿಗೆ ಮುಖ್ಯನ ಮಾಡುವೆನೆಂದು,
> ಬಿಜ್ಜಳ ಭಾಷೆಯ ಕೊಡುತ್ತಿರಲು,
> ಹರನಿರೂಪವ ಶಿರದ ಮೇಲಿಟ್ಟು ಶಿವಶರಣೆಂದು, ಬಸವಣ್ಣನೋದಿ
> ಮೆಟ್ಟಿ ತೆಗೆಸಿದನಯ್ಯಾ, ಅಱುವತ್ತಾಱು ಕೋಟಿ ವಸ್ತುವ ಅರಮನೆಗೆ.
> ರಾಜ್ಯಕ್ಕೆ ಒಡೆಯನಾಗಿ,
> ಹರಗಣಂಗಳಿಗೆ ಗತಿಮತಿ ಚೈತನ್ಯನಾಗಿ,
> ಕೂಡಲಚನ್ನಸಂಗಯ್ಯನಲ್ಲಿ,
> ಅಂಡಜದೊಳಗಿದ್ದು ಶಿವನ ಭಂಡಾರಿಯಾದನಯ್ಯಾ,
> ಎನ್ನ ತಂದೆ ಪೂರ್ವಾಚಾರಿ ಸಂಗನ ಬಸವಣ್ಣನು

---

1. ಚನ್ನಬಸವಣ್ಣನವರ ವಚನಗಳು : ಸಂ. ಡಾ॥ ಆರ್. ಸಿ. ಹಿರೇಮಠ (1965) ವ. 698.

ಈ ವಚನ ಶಿವಗಣಪ್ರಸಾದಿ ಮಹದೇವಯ್ಯ[2], ಗುಮ್ಮಳಾಪುರದ ಸಿದ್ಧಲಿಂಗ ದೇವ[3], ಗೂಳೂರು ಸಿದ್ಧ ವೀರಣಾರ್ಯ[4], ಹಾಗೂ ಹಲಗೆಯ ದೇವರು[5] – ಇವರ ಶೂನ್ಯಸಂಪಾದನೆಯಲ್ಲಿ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ವ್ಯತ್ಯಾಸದೊಂದಿಗೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಡಾ॥ ಆರ್. ಸಿ. ಹಿರೇಮಠರು ಚನ್ನಬಸವಣ್ಣನ ಈ ವಚನಕ್ಕೆ ಮೂಲ ಆಕರವಾಗಿ ಶೂನ್ಯ ಸಂಪಾದನೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವಂತಿದೆ. ಅವರು ಈ ವಚನದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ "ಶಿವಲಿಖಿತದ ಪವಾಡವನ್ನು ಮೆರೆದು ಬಸವಣ್ಣನು ಬಿಜ್ಜಳನ ಅಮಾತ್ಯ ಗ್ರೇಶ್ವರನಾದುದು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸತ್ಯವೆಂಬುದು ಇದರಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ" ಎಂಬ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬಂದಿರುವರು.[6] ಅವರ ಈ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬಲವಾದ ಆಧಾರಗಳಿಲ್ಲ.

ಬಸವಣ್ಣನ ವಚನಗಳ ನಂತರ ಅವನ ಬದುಕಿನ ಬಗೆಗೆ ನಮಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿವರ ಗಳು ತಿಳಿಯಬರುವುದು ಹರಿಹರನ 'ಬಸವರಾಜದೇವರ ರಗಳೆ'ಯಲ್ಲಿ. ಇಲ್ಲಿ ಲಿಪಿಯ ಪವಾಡ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಕರಣಸಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಗಣಕರು ಆಯವ್ಯಯ ಲೆಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ತಪ್ಪನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುವ ಮೂಲಕ ಬಸವಣ್ಣ ಭಂಡಾರಿ ಸಿದ್ಧರಸನ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬೀಳು ವನು. ತನ್ನ ತೀಕ್ಷ್ಣಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಎಲ್ಲರ ಗಮನಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದ ಬಸವಣ್ಣನನ್ನು ಕರಣಸಾಲೆಯವರು 'ಎಮಗೆ ತಮಗೆ' ಎಂದು ಬೇಡುವಂತಾಯಿತು ! ಬಸವಣ್ಣನ ತೇಜಸ್ಸು ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ ಸಿದ್ಧರಸ ಬಸವಣ್ಣ ನಿಮಗಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳಿ ಅವನನ್ನು ಬಿಜ್ಜಳನಲ್ಲಿಗೆ ಕರೆದೊಯ್ದು ಅವನ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕೊಂಡಾಡಿ ವರುಷಕ್ಕೆ ನೂರೊಂದು ಹೊನ್ನನ್ನು ಜೀವಿತಕ್ಕೆ ಕೊಡಿಸಿ ತನ್ನ ಭಂಡಾರದ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ನೇಮಿಸಿಕೊಳ್ಳುವನು. ಅವನನ್ನು ತನ್ನರಮನೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಇರಿಸಿಕೊಂಡ ಸಿದ್ಧರಸನು ಅವನ ಕುಲಗೋತ್ರಗಳನ್ನೂ ನೆಲೆಯನ್ನೂ ವಿಚಾರಿಸಿ ಅವನು ತನ್ನ ಹತ್ತಿರದ ಸಂಬಂಧಿ (?) ಎಂಬುದನ್ನರಿತು ಹಿಗ್ಗಿ ಪುತ್ರ ಸಂತಾನ ಭಾಗ್ಯವಿಲ್ಲದ ತನಗೆ ಬಸವನೇ ಸರ್ವಸ್ವವೆಂದು ಭಾವಿಸುವನು. ಬಸವಣ್ಣನ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಅದೃಷ್ಟದ ಬಾಗಿಲು ಸಿದ್ಧರಸನ ಸಮಸ್ತ ಸಂಪತ್ತಿಗೂ ಒಡೆಯನಾಗುವುದರ ಮೂಲಕ ತೆರೆಯುತ್ತದೆ. ಸಿದ್ಧರಸ ಸ್ವರ್ಗಸ್ಥನಾದ ಮೇಲೆ ಅವನ ಶವಸಂಸ್ಕಾರ ಕ್ರಿಯೆ

---

2. ಶಿವಗಣಪ್ರಸಾದಿ ಮಹಾದೇವಯ್ಯಗಳ ಪ್ರಭುದೇವರ ಶೂನ್ಯಸಂಪಾದನೆ (ಸಂ. 1) ಸಂ. ಡಾ॥ ಎಲ್. ಬಸವರಾಜು (1969) ಪು. 119 ವ. 466.
3. ಗುಮ್ಮಳಾಪುರದ ಸಿದ್ಧಲಿಂಗದೇವರ ಶೂನ್ಯಸಂಪಾದನೆ : ಸಂ. ಡಾ॥ ಆರ್. ಸಿ. ಹಿರೇಮಠ (1972) ಪು. 301 ವ. 740.
4. ಗೂಳೂರು ಸಿದ್ಧವೀರಣ್ಣೊಡೆಯರ ಶೂನ್ಯಸಂಪಾದನೆ : ಸಂ. ಪ್ರೊ॥ ಸಂ. ಶಿ. ಭೂಸನೂರಮಠ (1958) ಪು. 168.
5. ನೋಡಿ : ಗುಮ್ಮಳಾಪುರದ ಸಿದ್ಧಲಿಂಗದೇವರ ಶೂನ್ಯಸಂಪಾದನೆ : ಸಂ. ಡಾ॥ ಆರ್. ಸಿ. ಹಿರೇಮಠ (1972) ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ ಪು. 92.
6. ಭೀಮಕವಿಯ ಬಸವಪುರಾಣ : ಸಂ. ಡಾ॥ ಆರ್. ಸಿ. ಹಿರೇಮಠ (1971) ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ ಪು. 80

ಯನ್ನು ಬಸವಣ್ಣನೇ ನಿಂತು ಮಾಡುವನು. ಸಿದ್ಧರಸನ ನಿಧನಾನಂತರ ಬಿಜ್ಜಳ ಬಸವಣ್ಣನನ್ನೇ ಅವನ ಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ನೇಮಿಸುವನು. ಹರಿಹರ ಬಸವಣ್ಣನ ಬದುಕು ರೂಪುಗೊಂಡ ಬಗೆಯನ್ನು ಹೀಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಸಹಜವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವನು. ಬಸವಣ್ಣನ ತೀಕ್ಷ್ಣ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಯ ಜೊತೆಗೆ ಅದೃಷ್ಟ ಶಕ್ತಿಯ ಕಾಣದ ಕೈವಾಡವೂ ಸೇರಿ ಅವನ ಬದುಕನ್ನು ಹಂತ ಹಂತವಾಗಿ ರೂಪಿಸಿತೆಂಬುದು ಹರಿಹರನ ನಿರೂಪಣೆ ಯಿಂದ ವಿದಿತವಾಗುವುದು.

ಹರಿಹರನ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ 'ಬಸವಪವಾಡದ ರಗಳೆ' ಎಂಬ ಕೃತಿಯೊಂದಿದೆ. ಡಾ॥ ಆರ್. ಸಿ. ಹಿರೇಮಠರವರು ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ಹರಿಹರನು ಬರೆದಂತಿದೆ ಎಂದು ಅನುಮಾನಿಸಿರುವರು.[7] ಡಾ॥ ಎಂ. ಎಸ್. ಸುಂಕಾಪುರ ಅವರು ಈ ಕೃತಿ ಹರಿಹರನದೇ ಎಂದು ತೀರ್ಮಾನಿಸಿ ತಮ್ಮ 'ಶಿವಭಕ್ತಿ ಮಹಿಮಾ ರಗಳೆಗಳು' ಎಂಬ ಸಂಪಾದಿತ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಸೇರಿಸಿರುವರು. ಈ ಕೃತಿ ಹರಿಹರನದೇ ಆಗಿದ್ದರೆ 'ಬಸವರಾಜದೇವರ ರಗಳೆ'ಯಲ್ಲಿ ಲಿಪಿಯ ಪವಾಡ ಬರಬೇಕಾಗಿದ್ದಿತು. 'ಬಸವ ಪವಾಡದ ರಗಳೆ'ಯ "ಹರನ ಲೋಕದಿಂದೆ ಲಿಪಿಯನಾವನೋದದಿರಲು ತ್ವರಿತದಿಂದಲೋದಿ ಧನವ ತೆಗೆದು ತೋಱೆ ಮೆಚ್ಚಿದನಲ್ಲಿ ಬಸವ ಅರಸು ಮೆಚ್ಚಿ ನೀನೆ ನಮಗೆ ದಂಡನಾಥನಾಗಿರೆಂದು ಕರೆಸಿ ಪಟ್ಟಗಟ್ಟಲದಕೆ ಹರುಷವೇಱೆ ಮೆಱೆದ ಬಸವ"[8] ಎಂಬ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ 'ಲಿಪಿಯ ಪವಾಡ' ದಿಂದ ಬಸವಣ್ಣನಿಗೆ ದಂಡನಾಥ ಪದವಿ ದೊರೆಯಿತೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು 'ಬಸವರಾಜ ದೇವರ ರಗಳೆ' ಯಲ್ಲಿನ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾದುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಇದನ್ನು ಹರಿಹರನು ರಚಿಸಿರುವನೆಂಬುದು ಸಂದೇಹ.

ಹರಿಹರನ ನಂತರ ಬಸವಣ್ಣನ ಬದುಕಿನ ಬಗೆಗೆ ಕೃತಿರಚನೆ ಮಾಡಿದವನು ಆಂಧ್ರದೇಶದ ಪಾಲ್ಕುರಿಕೆ ಸೋಮನಾಥ.* ಇವನ ತೆಲುಗು 'ಬಸವಪುರಾಣ' ದಲ್ಲಿ ಲಿಪಿಯ ಪವಾಡ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಯಜ್ಞೋಪವೀತಧಾರಣೆಯನ್ನೊಪ್ಪದೆ ತಂದೆ–ತಾಯಿ, ಬಂಧು-ಬಳಗವೆಲ್ಲವನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಿ ಕೂಡಲಸಂಗಮಕ್ಕೆ ಬಂದು ನೆಲೆಸಿರಲು ಅವನ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಕೇಳಿದ ಭಂಡಾರಿ ಬಲದೇವ ದಂಡನಾಯಕನು ತನ್ನ ಮಗಳನ್ನು ಧಾರೆಯೆರೆದು ಕೊಡುವನು. ಮುಂದೆ ಅವನು ಶಿವಲೋಕಕ್ಕೆ ನಡೆಯಲು ಅರಸು ಬಿಜ್ಜಳ ಅವನ ಆಪ್ತರು ಬಂಧು ಜನರನ್ನು ಕರೆಯಿಸಿ "ಈತನ

7. ಷಡಕ್ಷರದೇವರ ಬಸವರಾಜ ವಿಜಯಂ, ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ, ಪು. 112.
8. ಶಿವಭಕ್ತಿಮಹಿಮಾ ರಗಳೆಗಳು : ಸಂ. ಡಾ॥ ಎಂ. ಎಸ್. ಸುಂಕಾಪುರ, ಪು. 254 ಸಾ. 29-32.

* ಪಾಲ್ಕುರಿಕೆ ಸೋಮನಾಥನು ಹರಿಹರನಿಗಿಂತ ಈಚಿನವನು. ತೆಲುಗು ಬಸವಪುರಾಣ ದಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿತಳಾಗಿರುವ ದೋಚಮಾಂಬೆಯು ಕ್ರಿ. ಶ 1290ರ ನೀಲಗಂಗವರ ಶಾಸನದಲ್ಲಿ ಉಕ್ತಳಾಗಿರುವಳು. ಆದ್ದರಿಂದ ಪಾಲ್ಕುರಿಕೆ ಸೋಮನಾಥ 13ನೇ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕೃತಿರಚನೆ ಮಾಡಿರಬೇಕು.

ವಂಶದ ಯಾರಾದರೂನು ಇವನ ನಿಯೋಗವನುಳಿಸುವನಿಹನೆ?"[9] ಎಂದು ವಿಚಾರಿಸು ವನು. ಎಲ್ಲರೂ ಪ್ರಧಾನಿಯಾಗಲು ಬಲದೇವನ ಅಳಿಯನಾದ ಬಸವಣ್ಣನೇ ಸರಿ ಯಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಯೆನ್ನುವರು. ಬಿಜ್ಜಳ ಅದಕ್ಕೊಪ್ಪಿ ಕೂಡಲಸಂಗಮದಿಂದ ಬಸವಣ್ಣ ನನ್ನು ಕರೆದು ತರಲು ತನ್ನ ಆನೆಯನ್ನೂ ಅಮಾತ್ಯರನ್ನೂ ಕಳುಹಿಸುವನು. ಕಲ್ಯಾಣ ಕ್ಕೆ ಬಂದ ಬಸವಣ್ಣನನ್ನು ಬಿಜ್ಜಳ ಇದಿರುಗೊಂಡು ಸಭೆಗೆ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಬಂದು "ಮುನ್ನಿದ್ದ ಮಂತ್ರಿಪರಿವಾರಂ ಜನಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯನಾಗಿಸಿ ದೊಡ್ಡ ಗದ್ದುಗೆಯಿರಿಸಿ"[10] ಸನ್ಮಾನಿಸುವನು. ಪಾಲ್ಕುರಿಕೆ ಸೋಮನಾಥನ 'ಪಂಡಿತಾರಾಧ್ಯ ಚರಿತ್ರ'ದಲ್ಲೂ ಲಿಪಿಯಪವಾಡ ಪ್ರಸಂಗ ಉಲ್ಲೇಖಗೊಂಡಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ (ದೀಕ್ಷಾಪ್ರಕರಣ ಭಾಗದಲ್ಲಿ) ತೆಲುಗು ಬಸವಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ಬರುವಂತೆಯೇ ಬಸವಣ್ಣನ ಕಥೆ ಬಂದಿದೆ. ಕೂಡಲ ಸಂಗಮದಲ್ಲಿ ಬಸವನು ಅತಿ ಮೃದುಮಧುರ ರಸಾಂಚಿತ ಗೀತವಿತತಿಯಿಂದ ಸದ್ಗುರುಮೂರ್ತಿಯನ್ನು ಸ್ತುತಿಸುತ್ತಲಿರಲು ದಂಡನಾಯಕ ಬಲದೇವನು ಅಂತಕ ಪುರಿಯನ್ನು ಹೊಕ್ಕನು. ಆಗ ಬಿಜ್ಜಳನು ಬಸವಣ್ಣನನ್ನು ಕರೆಯಿಸಿ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಸಕಲ ನಿಯೋಗಾಧ್ಯಕ್ಷ ಪದವಿಯನ್ನು ಅನುಗ್ರಹಿಸಿದನು. ಜನಪತಿಯ ರಾಜ್ಯಭಾರ ವನ್ನು ಬಸವೇಶನು ಹೊಂದಿ ಅನುನಯದಿಂದ ಲಿಂಗಜಂಗಮಾರ್ಚನೆಯನ್ನು ಮಾಡುತಲಿದ್ದನು – ಎಂಬ ನಿರೂಪಣೆ 'ಪಂಡಿತಾರಾಧ್ಯ ಚರಿತ್ರ'ದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ.[11] 'ಬಸವಪುರಾಣ' ಹಾಗೂ 'ಪಂಡಿತಾರಾಧ್ಯ ಚರಿತ್ರ'ಗಳಲ್ಲಿ ಲಿಪಿಯ ಪವಾಡವು ಉಲ್ಲೇಖಗೊಳ್ಳದಿರುವುದರಿಂದ, ಪಾಲ್ಕುರಿಕೆ ಸೋಮನಾಥನಿಗೆ ಇದು ತಿಳಿದಿರಲಿಲ್ಲ ವೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಲಿಪಿಯ ಪವಾಡ ಮೊತ್ತಮೊದಲಿಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಭೀಮಕವಿಯ (1369) ಕನ್ನಡ 'ಬಸವಪುರಾಣ'ದಲ್ಲಿ. ಭೀಮಕವಿಯು ಪಾಲ್ಕುರಿಕೆ ಸೋಮ ನಾಥನ ತೆಲುಗು 'ಬಸವಪುರಾಣ'ವನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ರೂಪಾಂತರಿಸಿರುವನು. ಅದು ತೆಲುಗಿನಿಂದ ಬಂದ ನೇರವಾದ ಅನುವಾದವಲ್ಲ. ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದ ಎಷ್ಟೋ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಹೊಸದಾಗಿ ಸೇರಿಸುವ, ವರ್ಣನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡುವಾಗ ಸ್ವಲ್ಪ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಹಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ನಾವು ಭೀಮಕವಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಬಸವಣ್ಣನ ಬದುಕನ್ನು ಪುರಾಣರೂಪದಲ್ಲಿ ಹೇಳಹೊರಟ ಭೀಮಕವಿ ತನ್ನ ಕೃತಿಗೆ ಮೂಲ ಆಕರವಾಗಿ ತೆಲುಗು ಬಸವಪುರಾಣವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದರೂ ತನ್ನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಪ್ರತೀತಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಬಸವಣ್ಣನ ಬಗೆಗಿನ ಐತಿಹ್ಯಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿರುವಂತಿದೆ. ಮೂಲ ದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದ 'ಲಿಪಿಯ ಪವಾಡ' ಘಟನೆಯನ್ನು ತನ್ನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಭೀಮಕವಿ

---

9. ಪಾಲ್ಕುರಿಕೆ ಸೋಮನಾಥನ ಬಸವಪುರಾಣ : ಅನು. ಡಾ॥ ಪಿ. ವಿ. ನಾರಾಯಣ (1982) ಪು. 49 ಸಾ. 11-12.
10. ಅದೇ, ಪು. 56, ಸಾ. 193-194.
11. ಪಾಲ್ಕುರಿಕೆ ಸೋಮನಾಥನ ಪಂಡಿತಾರಾಧ್ಯ ಚರಿತ್ರ : ಪರಿಷ್ಕರ್ತ : ಡಾ॥ ಚಿಲುಕೂರಿ ನಾರಾಯಣರಾವು, ದೀಕ್ಷಾಪ್ರಕರಣ ಪು. 211.

ಆಳವಡಿಸಿರುವುದೇ ಮೇಲಿನ ಮಾತಿಗೆ ಸಾಕ್ಷಿ. ಭೀಮಕವಿಯ ನಿರೂಪಣೆಯಂತೆ ಬಲದೇವನು ಶಿವಲೋಕವಾಸಿಯಾಗಲು ಅವನ ರಾಜಕಾರ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಲು ಸಮರ್ಥರು ಯಾರಿದ್ದಾರೆಂದು ಬಿಜ್ಜಳ ವಿಚಾರಿಸುವನು. ಬಲದೇವನ ಅಳಿಯ ಬಸವಣ್ಣನು ಆ ಕಾರ್ಯ ನಿರ್ವಹಿಸಲು ಸಮರ್ಥನೆಂದು ಕೇಳಿ ತಿಳಿದು ಅವನನ್ನು ಕರೆದು ತರಲು ಅಮಾತ್ಯರನ್ನು ಕೂಡಲಸಂಗಮಕ್ಕೆ ಕಳುಹಿಸುವನು. ಕಲ್ಯಾಣಕ್ಕೆ ಬಂದ ಬಸವಣ್ಣನನ್ನು ಬಿಜ್ಜಳ ಸಂತೋಷದಿಂದ ಬರಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅವನನ್ನು ತನ್ನ ಪನ್ನಿಬ್ಬರು ಭಂಡಾರಿಗಳಿಗೆ ಪ್ರಮುಖನನ್ನಾಗಿ ನೇಮಿಸಿ (5. 18-19) ಉಡುಗೊರೆಗಳನ್ನಿತ್ತು ಸತ್ಕರಿಸುವನು. ಬಸವ ದಂಡಾಧಿಪನ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಮಿತ ಪುರೋಹಿತ ಸಚಿವ ಹಿತೈಷಿಗಳೊಡನೆ ಪುರದಲ್ಲಿ ಮೆರವಣಿಗೆ ಹೊರಟು ತನ್ನರಮನೆಗೆ ಬಂದು ಒಡ್ಡೋಲಗಗೊಟ್ಟಿದ್ದಾಗ ಆಗಸದಿಂದ ಹರಲಿಖಿತವಾದ ಓಲೆಯೊಂದು ಬಿದ್ದಿತು. ನಾನಾ ಲಿಪಿತಜ್ಞರಾದ ಕರಣಿಕರಿಂದ ಅದನ್ನು ಓದಲಾಗಲಿಲ್ಲ. ಈ ಲಿಪಿಗಳನ್ನು ತಿಳಿದು ಯೋಚಿಸಿ ಹೇಳಲು ಗುಹ ಗಣಪ ಬ್ರಹ್ಮ ವಿಷ್ಣು–ಇವರೇ ಮೊದಲಾದವರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಲ್ಲದೆ ಮಾನವರಿಗೆ ಅಸಾಧ್ಯವೆಂದು ಅವರು ನುಡಿದರು. ರಾಜನು ಈ ಓಲೆಯನ್ನು ಓದಿದ ಯಾರಿಗೇ ಆಗಲಿ ಅಮಾತ್ಯಾದಿ ಸಕಲ ನಿಯೋಗದ ಒಡೆತನವನ್ನು ಕೊಡುವೆನೆಂದು ಸಾರಿದನು. ಬಸವಣ್ಣನು ಅರಸನ ಕೈಲಿದ್ದ ಓಲೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡು ಶಿವಲಿಖಿತಾರ್ಥವನ್ನು ನಿಮಿಷದಲ್ಲಿ ಗಳಗಳನೆ ಓದಿದನು. ಸತ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳುವೆನು ಅರಸ ಕೇಳು, ಚಾಳುಕ್ಯ ವಂಶೀಯರು ಹಿಂದೆ ನಿಕ್ಷೇಪಿಸಿದ ಎಂಬತ್ತೆಂಟುಕೋಟಿ ಧನ ನಿನ್ನ ಸಿಂಹಾಸನದ ಕೆಳಗಿದೆ. ಇನ್ನು ಸಂಶಯವೇಕೆ ಅಗೆಯಿಸು ನಿನ್ನ ಕಣ್ಣು ಮನಸ್ಸು ತೃಪ್ತಿಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ಗುಪ್ತನಿಧಿಯನ್ನು ತೋರುವೆನು ಎಂದನು. ಹಾಗೆಯೇ ಅಗೆಯಿಸಿ ನೋಡಲು ಅಪಾರ ನಿಧಿ ಕಣ್ಣು ಕೋರೈಸುವಂತೆ ಥಳಥಳಿಸಿತು. ಹೊನ್ನನ್ನು ಹೊರತೆಗೆಯುವಾಗ ಬಸವನ ಕರಸ್ಪರ್ಶದಿಂದ ಧನರಾಶಿ ನೂರ್ಮಡಿಯಾಯಿತು. ಬಿಜ್ಜಳನು ನೋಡಿ ಆಶ್ಚರ್ಯಗೊಂಡು ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಬಸವ ವಿಭುವನ್ನು ಆಲಂಗಿಸಿ ಮುಂಡಾಡಿ ಕೈ ಮುಗಿದು ಮನಸಾರೆ ಕೊಂಡಾಡಿದನು. ಸಕಲನಿಯೋಗ, ಪುರಜನ ಕೀರ್ತಿಸುತ್ತಿರಲು ರಾಜನು ಬಸವ ಮಂತ್ರಿಯನ್ನು ಕರೆದು ಮನ್ನಣೆವೆತ್ತ ಪನ್ನಿಬ್ಬರು ಮಹಾಮಾತ್ಯರೊಳಗೆ ಮುಖ್ಯಸ್ಥನೆನ್ನುವಂತೆ ಹಿರಿಯ ಗದ್ದುಗೆಯಲ್ಲಿ ಕುಳ್ಳಿರಿಸಿ ನೂತನ ರತ್ನಾಭರಣಗಳನ್ನಿತ್ತು ಸತ್ಕರಿಸುವನು* (5.51–66).

---

* ಭೀಮಕವಿಯ ಪ್ರಕಾರ ಲಿಪಿಯ ಪವಾಡ ಘಟನೆ ನಡೆದ ಮೇಲೆ, ಬಸವಣ್ಣ ಪನ್ನಿಬ್ಬರು ಮಹಾಮಾತ್ಯರೊಳಗೆ ಮುಖ್ಯನಾಗಿ ನೇಮಕಗೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೂ ಮೊದಲೇ ಕಲ್ಯಾಣವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ಬಸವನನ್ನು ಬಿಜ್ಜಳ ಇದಿರುಗೊಂಡು ಆದರಿಸಿ 700 ಮನೋಹರವಾದ ಮದ್ದಾನೆಗಳನ್ನೂ, ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದ 90,000 ಕುದುರೆಗಳನ್ನೂ, ಲಕ್ಷದ ಮೇಲೆ ತೊಂಬತ್ತೆಂಟುಸಾವಿರ ಕಾಲಾಳುಗಳನ್ನೂ, ಹನ್ನೆರಡು ಮಂದಿ ಭಂಡಾರಿಗಳಿಗೆ ಹಿರಿಯ ಭಂಡಾರಾಧಿಪತ್ಯವನ್ನೂ ಅನುಗ್ರಹಿಸಿ ಸಕಲ ರಾಜ್ಯೋದ್ಧರಣ ಕರಣವನ್ನೂ ಕೊಟ್ಟು ಸನ್ಮಾನಿಸುವನು (5.18-19).

ಭೀಮಕವಿಯ ನಂತರ ಈ ಪವಾಡವನ್ನು ಹೇಳಿರುವವನು ಲಕ್ಕಣ್ಣ ದಂಡೇಶ (1450). 'ಶಿವತತ್ತ್ವಚಿಂತಾಮಣಿ'ಯಲ್ಲಿನ ನಿರೂಪಣೆಯಂತೆ, ಕೂಡಲಸಂಗಮದಲ್ಲಿ ಕಪಿಲ ಸಿದ್ಧಿಯಿಂದು ಶಿವನಿಂದ ನುಡಿಸಿದ ಬಸವಣ್ಣನ ಮಹಿಮೆಯನ್ನು ಭಕ್ತನೊಬ್ಬನಿಂದ ಕೇಳಿದ ಬಲದೇವದಂಡೇಶನು ತನ್ನ ಮಗಳನ್ನು ಅವನಿಗೆ ಕೊಡುವ ವಿಚಾರ ಮಾಡಿ ಕಲ್ಯಾಣಕ್ಕೆ ಅವನನ್ನು ಕರೆಯಿಸುವನು (30. 55–58) ವೈಭವದಿಂದ ನಾಗಾಂಬಿಕೆಯೊಡನೆ ವಿವಾಹವಾಗುವುದು. ಕಲ್ಯಾಣದಲ್ಲಿಯೇ ಕೆಲವು ದಿವಸವಿದ್ದು ನಮ್ಮ ಇಚ್ಛೆಯನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸಬೇಕೆಂದು ಬಲದೇವದಂಡೇಶನು ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಬಸವಣ್ಣನನ್ನು ಕೇಳುವನು. ಬಸವಣ್ಣನು ದಾಸೋಹವಮಾಡುತ್ತ ಅರಮನೆಯ ಕರಣಶಾಲೆಗೆ ಎಡೆಯಾಡುತ್ತಲಿದ್ದನು. ಸೊಡ್ಡಳ ಬಾಚಯ್ಯಗಳು ಬಸವಣ್ಣನನ್ನು ತಮ್ಮಲ್ಲಿಗೆ ಕರೆದು ತಮ್ಮ ಕೈ ಕೆಳಗೆ ಕರಣಶಾಲೆಯ ಲೆಕ್ಕವನ್ನು ಬರೆಯುವುದೆಂದು ಹೇಳಲು ಅದಕ್ಕೊಪ್ಪಿ ಆ ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದನು. ಬಿಜ್ಜಳನು ಒಂದು ದಿನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಸಭೆಗೊಟ್ಟಿರಲು ಆಗಸದಿಂದ ಓಲೆಯೊಂದು ಬಂದು ಬೀಳುವುದು. ಓಲೆಯನ್ನು ಯಾರೂ ಓದಲಾಗದಿದ್ದಾಗ ಯಾರಾದರೂ ಈ ಲಿಖಿತ ಒಕ್ಕಣೆಯನ್ನು ಓದಿದರೆ ಅವರಿಗೆ ಮುದ್ರೆಯುಂಗುರವನ್ನೂ ಭೂನಾರಿ ಮೊದಲಾದ ಸಕಲೈಶ್ವರ್ಯವನ್ನೂ ಕೊಡುವೆನೆಂದು ಬಿಜ್ಜಳ ಮಹಾರಾಜನು ಡಂಗುರ ಸಾರಿಸುವನು. ಬಲದೇವರ ಅಳಿಯನು ಈ ಓಲೆಯ ಅಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಓದಬಲ್ಲ ಸಮರ್ಥನೆಂದು ಓರ್ವನು ತಿಳಿಸಲು ಬಸವಣ್ಣನನ್ನು ಸಭೆಗೆ ಕರೆಯಿಸಲಾಗುವುದು. ಬಸವಣ್ಣ ಓಲೆಯನ್ನು ಓದಿ ಸಿಂಹಾಸನದ ಕೆಳಗೆ ಅರವತ್ತಾರು ಕೋಟಿ ಧನವಿರುವುದನ್ನು ತಿಳಿಸುವನು. ಅಗೆಯಿಸಿ ನೋಡಲು ಓಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದಷ್ಟು ಧನವಿದ್ದುದು ಕಂಡುಬಂದಿತು. ಬಿಜ್ಜಳ ಬಸವಣ್ಣನನ್ನು ಅಪ್ರತಿಮನೆಂದು ಹೇಳಿ ಮಹದಾನಂದದಿಂದ ಮುದ್ರೆಯುಂಗುರವಿತ್ತು ಸನ್ಮಾನಿಸಿದನು. ನಂತರ ಅರಸನು ಪುರಜನರಿಗೆ ಸಂತಸವಾಗಲೆಂದು ಬಸವದಂಡಾಧೀಶನೊಡನೆ ಮೆರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆದನು. ಬಸವದಂಡಾಧೀಶನಿಗೆ ಬಿಜ್ಜಳನು ಮಹಾಭವನವೊಂದನ್ನು ಕಟ್ಟಿಸಿಕೊಟ್ಟನು. ತನಗೂ ಮಂತ್ರಿಗೂ ಹೊರೆಹುಟ್ಟದಂತೆ ಮಾಡುವ ಸಲುವಾಗಿ ತನ್ನ ತಂಗಿ ನೀಲಾಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಬಸವಣ್ಣನಿಗೆ ಕೊಟ್ಟು ವಿವಾಹ ಮಾಡಿದನು (31. 20–68). ಲಕ್ಕಣ್ಣದಂಡೇಶನ ಪ್ರಕಾರ ಬಲದೇವ ದಂಡೇಶನ ಮಗಳನ್ನು ವಿವಾಹವಾದ ಮೇಲೆ ಬಸವಣ್ಣ ಕೂಡಲಸಂಗಮಕ್ಕೆ ಹೋಗದೆ ಕಲ್ಯಾಣದಲ್ಲೇ ನೆಲೆಸುವನು. ಕರಣಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಸೊಡ್ಡಳ ಬಾಚರಸರ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಊಳಿಗ ಹಿಡಿಯುವನು. ಲಿಪಿಯ ಪವಾಡದಿಂದಾಗಿ ಬಿಜ್ಜಳನ ದಂಡಾಧಿಪನಾಗುವನು. ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಬಿಜ್ಜಳನ ತಂಗಿಯ ಕೈಹಿಡಿಯುವ ಭಾಗ್ಯಶಾಲಿಯೂ ಆಗುವನು.

ಸಿಂಗಿರಾಜನು (ಸು. 1500) ತನ್ನ 'ಬಸವರಾಜ ಚಾರಿತ್ರ'ದಲ್ಲಿ ಲಕ್ಕಣ್ಣ ದಂಡೇಶನ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು (ಲಿಪಿಯ ಪವಾಡ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ) ಅನುಸರಿಸಿದಂತಿದೆ. ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದೆಂದರೆ, ಸಿಂಗಿರಾಜನು ತನಗಿಂತ ಹಿಂದೆ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ-ಬಲ

ದೇವನು ಮಗಳ ಮದುವೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದ ಕೆಲ ದಿನಕ್ಕೇ ಪ್ರಾಣಗತನಾಗಲು ಅವನ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಅಳಿಯನಾದ ಬಸವಣ್ಣನಿಗೆ ಕೊಟ್ಟರೆಂಬ–ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆದಿರು ವುದು (6.48) (ಬಹುಶಃ ಈ ಆಪಾದನೆ ಸೋಮನಾಥ, ಭೀಮಕವಿಯನ್ನು ಕುರಿತಂತಿದೆ.) ಸಿಂಗಿರಾಜ ಹೇಳುವಂತೆ, ಸೊಡ್ಡಳ ಬಾಚಿದೇವನು ಬಸವಣ್ಣನನ್ನು ಕಾಯಕವೊಂದಿಲ್ಲದಿರುವದರ ಬಗೆಗೆ ಸೂಜ್ಯವಾಗಿ ಎಚ್ಚರಿಸುವನು. ಸ್ವಾರ್ಜಿತವು ಶುದ್ಧವಾದುದು ; ಪಿತೃಧನವು ಮಧ್ಯಮವಾದುದು ; ಅನ್ಯಾರ್ಜಿತವು ಕನಿಷ್ಠ ವಾದುದು ; ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಸ್ತ್ರೀ ಸಂಬಂಧವಾಗಿ ಬರುವ ಧನವು ಕನಿಷ್ಠವಾದುದು ಹಾಗೂ ಅಧರ್ಮವಾದುದು ಎಂದು ಉತ್ತಮರು ಮುಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾಯಕವೇ ಕೈಲಾಸವಾದ ಕಾರಣ ಕರಣಶಾಲೆಯನ್ನು ಹೊಕ್ಕು ನೀನು ಕಲುವೆಯನ್ನು ಬರೆಯು ತ್ತಿರಲು ವಿವೇಕವು ಬಲಿಯುವುದು, ಅರಸು ಮನ್ನಿಸುವನು, ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಹಣವನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಬಹುದು, ಬೇಕಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ದಾಸೋಹವನ್ನು ನಡೆಸಬಹುದು–ಎಂದು ಹಿತಬೋಧೆ ಮಾಡುವನು (6. 50–52). ಶಿವನೇ ಯಕ್ಷಸಾಕಲ್ಯನೊಬ್ಬನನ್ನು ಕರೆದು ಬಿಜ್ಜಳನ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಕುವಂತೆ ಲಿಖಿತವೊಂದನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಅಟ್ಟಿದಂತೆ ಸಿಂಗರಾಜನ ನಿರೂಪಣೆಯಿದೆ (6. 54–55). ಬಸವಣ್ಣ ಯಾರೂ ಓದಲಾಗದ ಲಿಪಿಯನ್ನು ಓದಿ ಹೇಳುವುದು, ಅರವತ್ತಾರು ಕೋಟಿ ಧನದ ಗುಪ್ತ ನಿಧಿಯನ್ನು ತೆಗೆಯಿಸುವುದು, ಪುರದಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಬಸವಣ್ಣನನ್ನು ಮೆರೆಯಿಸಿ ತನ್ನರಮನೆಗೆ ಬಿಜ್ಜಳ ಕರೆದುತರುವುದು, ಪ್ರಧಾನಪಟ್ಟ ಕಟ್ಟುವುದು, ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದ ಅರಮನೆಯೊಂದನ್ನು ಬಸವರಸನಿಗಾಗಿ ನಿರ್ಮಿಸಿ ಅದರ ಗೃಹಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿಸುವುದು, ತನ್ನ ಸೋದರಿ ನೀಲಲೋಚನೆಯನ್ನು ಬಸವಣ್ಣನಿಗೆ ಮದುವೆಮಾಡಿಕೊಡುವುದು—.ಇವೆಲ್ಲವೂ 'ಶಿವತತ್ತ್ವ ಚಿಂತಾಮಣಿ'ಯಲ್ಲಿ ಬರುವಂತೆ ಬಂದಿದೆ–ಇನ್ನಷ್ಟು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ. ನೀಲಾಲೋಚನೆ (ಲಕ್ಕಣ್ಣ ದಂಡೇಶನ ಪ್ರಕಾರ ನೀಲಾಂಬಿಕೆ) ಬಿಜ್ಜಳನ ತಂಗಿ ಹೇಗಾದಳೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಸ್ವಾರಸ್ಯಪೂರ್ಣವಾದ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಸಿಂಗಿರಾಜ ನೀಡುವನು. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ, ಬಿಜ್ಜಳನ ತಾಯಿ ಸಹಗಮನದಿಂದ ದೇಹತ್ಯಾಗ ಮಾಡಿದಾಗ ಬಿಜ್ಜಳನ ತಮ್ಮ ಕರ್ಣದೇವ ಇನ್ನೂ ಹಸುಗೂಸು. ಅವನನ್ನು ಮೊಲೆಯೂಡಿ ಕಾಪಾಡಿದವಳು ಸಿದ್ಧರಸದಣ್ಣಾಯರ ಪತ್ನಿ ಪದ್ಮಗಂಧಿ. ಅವರ ಹೊಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ಮುಂದೆ ಹುಟ್ಟಿದವಳು ನೀಲಲೋಚನೆ. ಈ ಆತ್ಮೀಯ ಸಂಬಂಧದಿಂದಾಗಿ ನೀಲಲೋಚನೆ ಬಿಜ್ಜಳನಿಗೆ ತಂಗಿ ! (7.52–53). ತನ್ನ ಹಾಗೂ ಬಸವರಸನ ನಡುವಣ ವಿಶ್ವಾಸ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಲಿಕ್ಕಾಗಿ ಹಾಗೂ 'ಮನ ಜೇಜಿಲ್ಲದಿರಬೇಕು' ಎಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಈ ವಿವಾಹದ ಅನುಬಂಧವನ್ನು ಬಿಜ್ಜಳ ನೆನೆದನಂತೆ ! ಲಕ್ಕಣ್ಣದಂಡೇಶ ಹಾಗೂ ಸಿಂಗಿರಾಜ ಈ ದಿಶೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಬಗೆಯಾಗಿ ಆಲೋಚಿಸಿದಂತಿದೆ.

ಮುಂದೆ ಬರುವ ಗುಬ್ಬಿಯಮಲ್ಲಣಾರ್ಯ (ಸು. 1530) ಹಾಗೂ ವಿರೂ ಪಾಕ್ಷ ಪಂಡಿತ (1584) ಓಲೆಯ ಪವಾಡದ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಭೀಮಕವಿಯನ್ನು

ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಅನುಸರಿಸಿರುವರು. ಅವರಲ್ಲಿ ಈ ಘಟನೆ ಒಂದೊಂದು ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿವರಣೆ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ಓಲೆಯ ಪವಾಡ ಮೊದಲಿಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಭೀಮಕವಿಯ 'ಬಸವಪುರಾಣ'ದಲ್ಲಿ. ಡಾ॥ ಆರ್.ಸಿ. ಹಿರೇಮಠರು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವ ಚನ್ನಬಸವಣ್ಣನ ವಚನ (698) ಶೂನ್ಯಸಂಪಾದನೆಯ ಮೂಲ ಆಕರವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದು ಸು. ಕ್ರಿ. ಶ. 1420 ರಿಂದ 1520 ರವರೆಗಿನ ಒಂದು ಶತಮಾನದ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಶಿವಗಣ ಪ್ರಸಾದಿ ಮಹಾದೇವಯ್ಯ, ಕೆಂಚವೀರಣ್ಣೊಡೆಯ, ಗುಮ್ಮಳಾಪುರದ ಸಿದ್ಧಲಿಂಗ ದೇವ, ಗೂಳೂರು ಸಿದ್ಧವೀರಣಾರ್ಯ, ಹಲಗೆಯದೇವ–ಇವರುಗಳ ಶೂನ್ಯಸಂಪಾದನೆಗಳು ರಚಿತವಾಗಿವೆ.[12] ಭೀಮಕವಿಯ ತರುವಾಯ ಹುಟ್ಟಿದ ಶೂನ್ಯಸಂಪಾದನೆಗಳು ಭೀಮಕವಿ ಹೇಳಿದ ಓಲೆಯ ಪವಾಡವನ್ನು ಬಸವಣ್ಣನ ಮಹಿಮೆಯನ್ನು ಸಾರಲು ಬಳಸಿಕೊಂಡಂತಿವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಪ್ರಕೃತ ಚನ್ನಬಸವಣ್ಣನ 698 ನೇ ವಚನ ಅವನದ್ದಲ್ಲವೆನ್ನಬಹುದು. 'ಓಲೆಯ ಪವಾಡ'ದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಬಗೆಯ ಆಲೋಚನಾ ಸರಣಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದಂತಿದೆ :

1. ಬಸವಣ್ಣ ತನ್ನ ಸ್ವಯಂ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ಬಿಜ್ಜಳನ ಭಂಡಾರಿಯಾದನೆ ಹೊರತಾಗಿ ಹೆಣ್ಣು ಕೊಟ್ಟ ಮಾವನ ಮರಣಾನಂತರ ಅವನ ಹಕ್ಕುದಾರಿಕೆ ಪಡೆದವ ನಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಹರಿಹರ, ಲಕ್ಕಣ್ಣದಂಡೇಶ, ಸಿಂಗಿರಾಜ ಪ್ರವರ್ತಕರು.

2. ಶಿವನಟ್ಟಿದ ಓಲೆಯನ್ನು ಓದಿದ್ದರ ಫಲವಾಗಿ ಬಸವಣ್ಣ ಭಂಡಾರಿಯಾದನು. ಇದಕ್ಕೆ ಭೀಮಕವಿ, ಶೂನ್ಯಸಂಪಾದನೆಕಾರರು, ಗುಬ್ಬಿಯ ಮಲ್ಲಣಾರ್ಯ, ವಿರೂಪಾಕ್ಷ ಪಂಡಿತ ಇವರೇ ಮೊದಲಾದವರು ಪ್ರವರ್ತಕರು.

---

12. ನೋಡಿ : ಗುಮ್ಮಳಾಪುರದ ಸಿದ್ಧಲಿಂಗದೇವರ ಶೂನ್ಯಸಂಪಾದನೆ : ಸಂ. ಡಾ॥ ಆರ್. ಸಿ. ಹಿರೇಮಠ (1972), ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ ಪು. 10.

ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮಾನದಂಡಗಳು

ಮೂಲ (ಹಿಂದಿ) : ಡಾ ನಗೇಂದ್ರ
ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ : ರಾ. ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ

ಮಾನದಂಡ, ಮೌಲ್ಯ ಮುಂತಾದ ಶಬ್ದಗಳು ಮೂಲತಃ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಗೂ ಈ ಶಬ್ದಗಳ ಸೇರ್ಪಡೆಯಾಗಿರುವುದು ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರ ಇಲ್ಲವೆ ವಾಣಿಜ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೂಲಕ. ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಭೌತಿಕ–ಆರ್ಥಿಕ ಪ್ರಭಾವಗಳ ಹೆಚ್ಚಳದಿಂದಾಗಿ ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಶಬ್ದಗಳ ಬಳಕೆ ಅನ್ಯಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲೂ ಆಗತೊಡಗಿತು. ಸ್ಥೂಲ ತಥ್ಯಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿಷಯಗಳಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ತತ್ತ್ವಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿಷಯಗಳ ಮೌಲ್ಯ ಮತ್ತು ಮಾನದಂಡಗಳು ಪ್ರಾರಂಭವಾದವು. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಾದರೋ ಇದಕ್ಕೆ ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಇತ್ತು. ಭಾರತೀಯರ ದೃಷ್ಟಿ ಮೂಲತಃ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ದಾರ್ಶನಿಕ ಅಥವಾ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಪದಪುಂಜಗಳ ಪ್ರಭಾವವಿತ್ತು. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮಾನದಂಡಗಳ ವಿವೇಚನೆ, ಇಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಥವಾ ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮ ಹಾಗೂ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಯೋಜನಗಳನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಚರ್ಚೆಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲೇ ನಡೆಯಿತು. ಆತ್ಮದ ಅರ್ಥ ಆಧಾರ (ನೆಲೆ), ಪ್ರಯೋಜನದ ಅರ್ಥ ಉದ್ದೇಶ. ಈ ಎರಡು ತತ್ತ್ವಗಳೇ ಯಾವುದೇ ವಸ್ತುವಿನ ಮಾನದಂಡ ಇಲ್ಲವೆ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವಂಥವು. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಯೋಜನಗಳನ್ನು ಕುರಿತಾದ ವಿವೇಚನೆಯಲ್ಲೇ ಕಾವ್ಯದ ಮಾನದಂಡದ ವಿವೇಚನೆಯೂ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಅಂತರ್ನಿಹಿತವಾಗಿದೆ. ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮ, ರಸ, ಧ್ವನಿ, ಅಲಂಕಾರ, ವಕ್ರತೆ ಎಂದೆಲ್ಲ ತರ್ಕಸಹಿತವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಕಾವ್ಯದ ಕಾವ್ಯತ್ವವನ್ನು ಸಾರ್ಥಕಗೊಳಿಸುವ ಮೂಲತತ್ತ್ವ ಯಾವುದೆಂಬುದನ್ನೂ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದರು, ಕಾವ್ಯದ ಒರೆಗಲ್ಲು ಅಥವಾ ಮಾನದಂಡವೂ ಇದೇ ಆಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮವನ್ನು ಕುರಿತ ವಿವೇಚನೆಯಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಆಲಂಕಾರಿಕರು ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಮೀರಲಿಲ್ಲ. ರಸದ ಮುಖಾಂತರ ಅನುಭೂತಿ ತತ್ತ್ವವನ್ನು, ಧ್ವನಿಯ ಮುಖಾಂತರ ಕಲ್ಪನಾತತ್ತ್ವವನ್ನು (ಕ್ರೋಚೆಯ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಸಹಜಾನುಭೂತಿಯನ್ನು) ವಕ್ರತೆ ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರಗಳ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಂಜನಾ ಕೌಶಲವನ್ನು, ಕಾವ್ಯದ ಆಧಾರ ತತ್ತ್ವಗಳೆಂದೂ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ

ಇವೇ ಮೂಲ ಮಾನದಂಡಗಳೆಂದು ಘೋಷಿಸುತ್ತ ಅವರೆಲ್ಲ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಪರಿಧಿಯಲ್ಲೇ ಉಳಿದರು, ಇಷ್ಟಂತೂ ನಿಜ; ಕಾವ್ಯಪ್ರಯೋಜನದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅವರು ಜೀವನದ ವಿಸ್ತೃತ ನೆಲೆಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದರು. ಕಾವ್ಯದ ಅನೇಕ ಪ್ರಯೋಜನಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಿದರು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ವೈಯಕ್ತಿಕ, ಕೆಲವು ಸಾಮಾಜಿಕ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಆನಂದ ಹಾಗೂ ಬೌದ್ಧಿಕ ವಿಕಾಸ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪ್ರಯೋಜನಗಳು. ಭಾಮಹ, ವಾಮನ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಾಚೀನ ಆಲಂಕಾರಿಕರು ಆನಂದವನ್ನೇ ಪ್ರೀತಿ ಎಂದು, ತದನಂತರದ ಕುಂತಕನೇ ಮೊದಲಾದ ಆಚಾರ್ಯರು "ಆಹ್ಲಾದ" ಅಥವಾ "ಚಮತ್ಕಾರ" ಎಂದು ಕರೆದರು. "ಬೌದ್ಧಿಕ ವಿಕಾಸ"ವನ್ನು ಭರತಮುನಿ 'ಬುದ್ಧಿ ವಿವರ್ಧನ' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಭಾಮಹ ಕಲಾವೈಚಿತ್ರ್ಯವೆಂದು ಹೇಳಿರುವುದೂ ಇದರಲ್ಲೇ ಬರುತ್ತದೆ. ಇತ್ತ ಧರ್ಮ, ಅರ್ಥ, ಕಾಮ, ಮೋಕ್ಷ—ಈ ನಾಲ್ಕು ಪುರುಷಾರ್ಥಗಳ ಸಿದ್ಧಿ ಹಾಗೂ ಲೋಕೋಪದೇಶವೇ ಮೊದಲಾದುವು ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಯೋಜನಗಳು. ಹೀಗೆ ನಮ್ಮ ಆಲಂಕಾರಿಕರು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಎರಡೂ ಪ್ರಕಾರದ ಸಿದ್ಧಿಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಯೋಜನದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿದರು. ಸ್ವಾಂತ ಸುಖ ಮತ್ತು ಲೋಕಹಿತ—ಈ ಎರಡರ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಅವರು ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಅರಿವುಳ್ಳವರಾಗಿದ್ದರೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವೇ ಇಲ್ಲ. ಆದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಇವೆರಡೂ ಪರಸ್ಪರ ಸಾಪೇಕ್ಷವಾದ ಮಹತ್ವವುಳ್ಳವು ಎಂಬ ವಿಷಯದಲ್ಲಿಯೂ ಅವರಿಗೆ ಯಾವುದೇ ವಿಧವಾದ ಭ್ರಮೆಯೂ ಇರಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದೂ ಅಷ್ಟೇ ನಿಜ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿಯೇ ಅವರು "ಆನಂದ"ವನ್ನು ಸಕಲ ಪ್ರಯೋಜನ ಶಿಖರವೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಕುಂತಕನ ಧೀರಘೋಷಣೆಯೂ ಇದೇ ಆಗಿದೆ—

ಚತುರ್ವರ್ಗಫಲಾಸ್ವಾದಮಪ್ಯತಿಕ್ರಮ್ಯ ತದ್ವಿದಾಮ್ ।
ಕಾವ್ಯಾಮೃತರಸೇನಾಂತಶ್ಚಮತ್ಕಾರೋ ವಿತನ್ಯತೇ ॥

(ಕಾವ್ಯಾಮೃತ ರಸಾಸ್ವಾದದಿಂದುಂಟಾಗುವ ಚಮತ್ಕಾರ "ಚತುರ್ವರ್ಗ" ಫಲಾಸ್ವಾದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನದು).

ಇದುವರೆಗಿನ ಮಥಿತಾರ್ಥವೆಂದರೆ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಆನಂದ ಸ್ವರೂಪಿಯಾದ ರಸವೇ ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮ ಹಾಗೂ ಆನಂದವೇ ಕಾವ್ಯದ ಮೂಲ ಪ್ರಯೋಜನ. ಇದೇ ಕಾವ್ಯದ ಮಾನದಂಡ ಇಲ್ಲವೆ ಆಧಾರಭೂತ ಮೌಲ್ಯವೂ ಆಗಿದೆ ಎಂಬುದು ಇದರಿಂದ ಧ್ವನಿತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮೇಲೆ ಕಾವ್ಯೇತರ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಬಹಳ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೇ ಆಗಿತ್ತು. ಅಲ್ಲಿ ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರ, ಮನೋವಿಜ್ಞಾನ, ರಾಜನೀತಿ

ಮತ್ತು ಈಚಿನ ಕೆಲವರ್ಷಗಳಿಂದ ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರ ಇವೇ ಮೊದಲಾದುವುಗಳ ಪ್ರಭಾವದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಅನೇಕ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯದ ಮೇಲೆ ಹೇರಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಅಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಎರಡು ಮೌಲ್ಯಗಳ ನಡುವೆ ಸಂಘರ್ಷವಿದೆ—(1) ಸೌಂದರ್ಯ ಮೌಲ್ಯ (2) ಔಪಯೋಗಿಕ ಮೌಲ್ಯ. ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಇವೆರಡೂ ಲೋಕಹಿತ ಮತ್ತು ಆನಂದದಲ್ಲೇ ಪರ್ಯವಸಾನ ಹೊಂದುತ್ತವೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಗತ್ತಿನ ಸೌಂದರ್ಯವಾದಿ (ಈಸ್ಥೇಟ್ಸ್), ಕಲಾವಾದಿ ಸಮಾಜವಾದಿ ಹಾಗೂ ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ವಿಮರ್ಶಕರು ಇವುಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ವಿವಾದದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದಾರೆ.

ನಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಎರಡೂ ಮಾನದಂಡಗಳು ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧಿಗಳಲ್ಲ; ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಪೂರಕ. ಆನಂದ ಹಾಗೂ ಪ್ರಯೋಜನಗಳನ್ನು ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧಿಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವುದು ಅಸಂಗತ. ಆದರೆ ಇವೆರಡನ್ನೂ ತೂಗಿ ನೋಡಿದಾಗ ಆನಂದದ ಮೌಲ್ಯವೇ ಹೆಚ್ಚಿನದೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ, ಆನಂದದ ವಿಸ್ತೃತ ಪರಿಧಿಯಲ್ಲಿ "ಹಿತ"ದ ಭಾವನೆ ಅಂತರ್ನಿಹಿತವಾಗಿದ್ದೇ ಇದೆ. 'ಹಿತ'ದ ಪರಿಣಾಮವೂ ಆನಂದವೇ ಆಗಿದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ "ಹಿತ" ಖಂಡ ಚೇತನ 'ವಾದ' ಬುದ್ಧಿಯ "ಸಾಧ್ಯ"ವಾಗಿರುವಂಥ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಆನಂದ ಅಖಂಡ ಚೇತನದ 'ಸಾಧ್ಯ'. ರಸವು ಅಖಂಡ ಚೇತನದ "ಸಾಧ್ಯ"ವಾಗಿರುವ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಅದನ್ನು ಅಖಂಡವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ಐ. ಎ. ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ ರೂಢಿಯ ಶಬ್ದವಾದ "ಆನಂದ"ದ ಹೆಸರೆತ್ತದಿದ್ದರೂ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಗಳ ಸಮನ್ವಯವನ್ನು (Systematisation of Impulses) ಕಾವ್ಯದ ಅಂತಿಮ ಮೌಲ್ಯವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೂ ಕೊನೆಗೆ ಮನುಷ್ಯ ಚೈತನ್ಯದ ಈ ತನ್ಮಯತೆಯ ರೂಪವಾದ ಆನಂದವನ್ನೇ ಪ್ರಾಕಾರಾಂತರದಿಂದ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇತ್ತ *ಆಚಾರ್ಯ ರಾಮಚಂದ್ರಶುಕ್ಲರು ಹೇಳುವ "ಹೃದಯದ ಮುಕ್ತಾವಸ್ಥೆ" ಎಂಬ ಮಾತೂ ಆನಂದಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯಾದ ಸ್ಥಿತಿಯಂತೂ ಅಲ್ಲ. ಕಾರಣ ಈ ಸ್ಥಿತಿ ಒಂದು ವೇಳೆ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅಪೂರ್ಣ ಹಾಗೂ ಖಂಡಾನುಭೂತಿ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದು ವೇಳೆ ಇರುವುದೇ ನಿಜವಾದರೆ ಆನಂದದ ಹೊರತು ಬೇರೆ ಯಾವ ಹೆಸರನ್ನೂ ಇದಕ್ಕೆ ಕೊಡಲಾಗದು.

ರಸದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅತ್ಯಂತ ವಿಶಾಲವಾದ ತಳಹದಿಯ ಮೇಲೆ ನಿರ್ಮಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ರಸದ ಪುನರ್ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡಿದ ಮೇಲೆ ಆಧುನಿಕ ಕಾವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಎಲ್ಲ ಮಾನದಂಡಗಳೂ ಅದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತವೆ. ಯೂರೋಪಿನ ಆಧುನಿಕ ಸೌಂದರ್ಯವಾದಿಗಳಂತೆ

*ಹಿಂದಿಯ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಿಮರ್ಶಕ.

ನೋಡಿ. ಸಾಧನೆ: ಸಂಪುಟ 6, ಸಂಚಿಕೆ 1, ಜನವರಿ–ಮಾರ್ಚ್ 1977

ಅದು ಜೀವನದಿಂದ ಬೇರ್ಪಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಅದು ಮೂಲತಃ ಜೀವನದ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವಗಳ ಮೇಲೆಯೇ ನಿಂತಿದೆ. ನೈತಿಕ ಮೌಲ್ಯವೂ ತನ್ನ ಉದಾತ್ತರೂಪದಲ್ಲಿ 'ರಸ'ದಲ್ಲಿಯೇ ಅಡಕಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕಾರಣ ರಸಸಿದ್ಧಾಂತ ನೀತಿವಿರೋಧಿಯಲ್ಲ. ನೀತಿವಿರೋಧಿ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು 'ರಸಾಭಾಸ'ವೆಂಬ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪುರಸ್ಕರಿಸಿ ಜೀವನಾರೋಗ್ಯಕಾರೀ ನೈತಿಕದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನೇ ಪೋಷಿಸುತ್ತದೆ. ಸತ್ತ್ವೋದ್ರೇಕವನ್ನು ರಸಪರಿಪಾಕದ ಅನಿವಾರ್ಯ ಅಂಗವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ರಸಸಿದ್ಧಾಂತವು ಉದಾತ್ತನೈತಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಬಲವಾಗಿ ಸಮರ್ಥಿಸಿದೆ. ಜೀವನದ ನೈತಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳೇ ಬಹಿರ್ಮುಖಿಗೊಂಡು ತಮ್ಮ ಸ್ಥೂಲರೂಪದಲ್ಲಿ ಔಪಯೋಗಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಕಾವ್ಯದ ರಸ, ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಪರಿಷ್ಕಾರಗೊಳಿಸುತ್ತ, ಉಪಯುಕ್ತ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೇರ್ಪಡಿಸುತ್ತ ತನ್ನ ಪರಮಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ರುಜುವಾತುಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಆನಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಔಪಯೋಗಿಕ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಮಾನವ ಮನಸ್ಸು ಇನ್ನೂ ಕಲ್ಪಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ. ಮಾನವೀಯತೆಯ ವಿಕಾಸದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಾಗಿ ನಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಮಾನವೀಯ ಮೌಲ್ಯಗಳ (Human Values) ಸೇರ್ಪಡೆಯಾಗಿದೆ. ಮಾನವೀಯ ಮೌಲ್ಯಗಳು ನಿಸ್ಸಂದೇಹವಾಗಿಯೂ ಜೀವನದ ಪರಮ ಮೌಲ್ಯಗಳು. ಮಾನವತೆಗಿಂತ ಮಿಗಿಲಾದ ಮಾನದಂಡ ಮಾನವ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಇನ್ನಾವುದು ತಾನೆ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯ? ಭಾರತೀಯ ರಸಸಿದ್ಧಾಂತ ಈಗ್ಗೆ ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆಯೇ ತನ್ನ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಇದೇ ಮಾನವ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಪುರಸ್ಕರಿಸಿ ತನ್ನ ಸಾರ್ವಭೌಮತೆಯನ್ನು, ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕತೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನನ್ನ ನಮ್ರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ—ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಂತಿಮ ಮಾನದಂಡ ರಸವೇ. ರಸದ ಅಖಂಡತೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಸಮಷ್ಟಿ, ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಜನ, ಶಾಶ್ವತ ಹಾಗೂ ಸಾಪೇಕ್ಷಿಕಗಳ ನಡುವಣ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಅಳಿಸಿ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಮಾನದಂಡಗಳೆಂದು ಹೇಳಲಾದ ಇತರೆ ಎಲ್ಲವುಗಳೂ ಒಂದೇ ರಸದ ಏಕಪಕ್ಷೀಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳು ಅಥವಾ ಅಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಮಾನದಂಡಗಳು. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೇಲೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಹೇರುವುದು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಅಹಿತಕರ.

ಅನೀಮಿಯ

ಎಸ್. ಜಿ. ಸಿದ್ಧರಾಮಯ್ಯ

ಹಸಿರು ಉಸಿರಾಡುವ ಆ ತೆವರಿನಲ್ಲಿ
ಹಕ್ಕಿಮಿಗ ಹಾವುಗಳ ನಿರಾತಂಕ ಕಾನನದಲ್ಲಿ
ಗೂಡು ಗವಿ ಹುತ್ತಗಳೆಲ್ಲ
ಕೊರೆದು ಕಟ್ಟಿ ನೇತಾಡಿಸಿದ ನಿಜಗಳಾಗಿ
ನೆಲೆದಪ್ಪಿದ ವರ್ತಮಾನಕ್ಕೆ ನೆತ್ತರ ಸಂಬಂಧಗಳಾಗಿ
ಹಾಡಾಗಿ ಬಾಡಾಗಿ ಗಡ್ಡೆ ಗೆಣಸಾಗಿ
ಕಾವಿಯಾಗಿ ತೊಗಲಾಗಿ ಎಲೆಯಾಗಿ
ಕಣ್ಣೊಳಗಿನ ಕಣ್ಣಲ್ಲಿ ಕನಸಾಗಿ ನಿಂತು ಕಾಡುತ್ತವೆ

ಆದರೆ

ಸಿಮೆಂಟಿನ ಅಂಟಿನಲ್ಲಿ ಮೆತ್ತಿಕೊಂಡಿರುವ ಜನ
ಪುಷ್‌ಬ್ಯಾಕ್ ಆಸನಗಳಲ್ಲಿ ಮುರುಟಿಕೊಂಡಿರುವ ಮನ
ಉಡುವ ಚಟಕ್ಕೆ ಇರುವ ಕಾಡು ಬತ್ತಲ ಮಾಡಿ
ಸುಡುವ ಹೊಟ್ಟೆಗೆ ಗೂಡು ಗವಿ ಹುತ್ತಗಳ ಬರಿದು ಮಾಡಿ
ಹುಡುಕುತ್ತಿವೆ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಜೀವಗಳನ್ನ ಆಕಾಶ ಕಾಯಗಳಲ್ಲಿ
ಕಳಕೊಂಡಿವೆ ಜೀವಗನಸುಗಳನ್ನ ಸಿನಿಮಾ ಟಿ.ವಿ.ಗಳಲ್ಲಿ

ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ (ಒಂದು) ಅಧುನಿಕ ರಂಗಪ್ರಯೋಗ

ಕ. ವೆಂ. ರಾಜಗೋಪಾಲ

ಕಾಳಿದಾಸನ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಅಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ದೃಷ್ಟಿ ಕೋನದಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದು ಈ ಲೇಖನದ ಗುರಿಯಾಗಿದೆ.

ಮೊದಲಿಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಯೋಗದ ಸಂಪ್ರದಾಯ (The Theatre Tradition of Sanskrit plays) ಎಂಬ ವಿಷಯವನ್ನು ಕೊಂಚ ಪರಿಶೀಲಿಸಿ ಖಚಿತಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

1. ಹಳೆಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಚೌಕಟ್ಟು ಸರಳವಾದುದು. ಅದು ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಅಧಾರದಿಂದ, ಚರ್ಚಾಸ್ಪದವಾದರೂ. ಅಸಾಧ್ಯವಾದುದಲ್ಲ. ಹಿಂದುಗಡೆಗೆ ಒಂದು ಪರದೆ (ಜವನಿಕಾ) ಇರಬೇಕು, ಅದರ ಮುಂದುಗಡೆ ಒಂದು ಪೀಠ, ಎಡಕ್ಕೆ-ಬಲಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶ ಮತ್ತು ನಿಷ್ಕ್ರಮಣ. ಹಿಂದುಗಡೆ ನೇಪಥ್ಯ ಗೃಹ.

ರಂಗಪೀಠದ ಆಯಾಮ (ಉದ್ದ × ಅಗಲ × ಎತ್ತರ) ಕೊಂಚ ಚರ್ಚಾಸ್ಪದ ವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಆದರೂ ಅದು ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಬಹುಶಃ ಈ ರಂಗ ಪೀಠದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ವಿನ್ಯಾಸಲಾದ ಅಳತೆಯಲ್ಲಿ ಉದ್ದ (Depth) ಕಡಿಮೆ ಯೆನ್ನಬಹುದು.

ಕೇರಳದ ಚಾಕ್ಯಯಾರ್ ರಂಗಪೀಠವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಹಿಂಭಾಗವಲ್ಲಿ ವಾದ್ಯ ಮೇಳವು ಪೀಠಸ್ಥವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಮುಂದೆ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ತೆರೆದ ಸ್ಥಳ. ಅದಕ್ಕೂ ಮುಂದೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಇರಬಹುದು.

ರಂಗಪೀಠದ ಮೇಲೆ ಅಭಿನಯವಾಗುವಲ್ಲಿ ಅದರ ಮೂರೂ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ (ಹಿಂಭಾಗವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು) ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಗ್ಯಾಲರಿಗಳಿವೆ.

ಇಂಥ ರಂಗಪೀಠದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ನಾವು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಿಂದಾಗಲಿ ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಅವಶೇಷಗಳಿಂದಾಗಲಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಂಭವವಾಗುತ್ತಿಲ್ಲ. ಮಧ್ಯ ಪ್ರದೇಶದ ಸೀತಾಬೆಂಗಿಯ ಗುಹಾ ರಂಗಭೂಮಿ, ಭುವನೇಶ್ವರದ ರಂಗಮಂದಿರ. ನಾಗಾರ್ಜುನ ಕೊಂಡದ ರಂಗಭೂಮಿ (ಬೌದ್ಧ)- ಇದೇ ಖಚಿತವಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹದ ವಿಶೇಷ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಿರುವ ದಾಖಲೆಯಾಗಿದೆ–ಎಲ್ಲೋರದಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದು ರಂಗಮಂದಿರ ವಿದ್ದಿರಬಹುದು. ಇವು ಯಾವುವೂ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿಲ್ಲ. ದೊರಕುವ ಅಧಾರಗಳಿಂದ ಮೇಲೆ

ಹೇಳಿವ ರಂಗಮಂಟಪಗಳಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ (ಸಂಗೀತ) ಪ್ರಧಾನವಾದ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಜರುಗುತ್ತಿದ್ದಿರಬೇಕೆಂದು ಊಹಿಸಲು ಹೆಚ್ಚು ಅವಕಾಶಗಳಿವೆ. ಸೀತಾಬೆಂಗಿ ಮತ್ತು ನಾಗಾರ್ಜುನಕೊಂಡ-ಎರಡೂ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ದೇವದಾಸಿಯರನ್ನು ಕುರಿತ ಶಾಸನಗಳಿವೆ. (ಇದೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಲ್ಲ) ಬೇರೆ ವಿವರಗಳೂ ಸಾಲದಾಗಿವೆ. ಅಲ್ಲಿ ಎಂಥ ಪ್ರದರ್ಶನ ಗಳು ಆಗುತ್ತಿದ್ದುವೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಆಧಾರಗಳು ಸಾಲವು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ರಾಜರಿಂದ ಹಿಡಿದು ಭಿಕ್ಷುಗಳೂ (ಇವರಿಗೆ ಕಿ. ಪೂ. ದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಾಗಲೂ ಅಧಿಕಾರವಿರಲಿಲ್ಲ) ಆದರೆ ಬೌದ್ಧ ವಿಹಾರಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ರಂಗಮಂದಿರವೂ ಆರೀತಿ ಯಕ್ಷಿಯ ಆರಾಧನೆಯೂ ಕ್ರಮೇಣ ಸೇರಿಕೊಂಡಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ವಣಿಜರೂ ಸಾಮಾನ್ಯರೂ ಇದ್ದಿರಬಹುದು. (ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಾ ವರ್ಣದವರೂ ಇರಬಹುದೆಂಬುದನ್ನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ).

ಅಂದ ಮೇಲೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಪರಂಪರೆಗೆ ಯಾವ ಆಧಾರ ವಿದ್ದೀತೂ ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವನ್ನು ಅಶ್ವಘೋಷ ಮತ್ತು ಭಾಸರಲ್ಲಿ ಹುಡುಕಬಹುದು. ಕಾಳಿದಾಸನಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಆಧಾರವನ್ನೂ ಅದರ ಕೆಲವು ನಿಯಮಗಳನ್ನೂ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿರುವ ನಾಂದಿ (ಪೂರ್ವ ರಂಗದ ಕೊನೆಗೆಂದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಹೇಳುತ್ತದೆ) ಯ ನಂತರ ಸೂತ್ರಧಾರ ಮತ್ತು ನಟಿಯರ ಸಂಭಾಷಣೆಯಿಂದ ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಈ ನಾಟಕಗಳ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ವಿಷ್ಕಂಭಕಗಳು, ಅಂಕಗಳು, ಪಾತ್ರಪ್ರವೇಶ ಮತ್ತು ನಿಷ್ಕ್ರಮಣ ಸೂಚನೆಗಳು, ಸ್ವಗತ, ಜನಾಂತಿಕ ಇವುಗಳಲ್ಲದೆ 'ಭರತವಾಕ್ಯ'ವೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ನಿಜಕ್ಕೂ ಅಂತಃಪುರ ಪ್ರಮದವನ ಮತ್ತು ಸಮುದ್ರ ಗೃಹಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯ ವಾಗಿ ಅರಮನೆಯ ಅಂಗಗಳಾಗಿ ಕಥಾಭಾಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಆದುದರಿಂದ ಅವು ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಯ ಅಂಗಗಳಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈಗಿನಂತೆ ಸೆಟ್ಸ್ (ಮತ್ತು ಸೀನ್ಸ್) ಇರಲಿಲ್ಲ–ಆದುದರಿಂದ ಅರಮನೆಯ ಸಂಬಂಧದ ಭಾಗಗಳೆಲ್ಲಾ (ಶಾಕುಂತಲದಂಥ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಆಶ್ರಮ, ನದಿ ಮೊದಲಾದುವು) ಊಹೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಎಟುಕಬೇಕಾದ ಅಂಶಗಳು--ಅದೂ ರಂಗಪೀಠದ ಹಿಂದಿನ–ಮುಂದಿನ ಅಥವಾ ಎಡ-ಬಲಗಳ ಒಂದೊಂದು ಗುರುತಾಗಬಹುದು. ಅಷ್ಟೆ.

ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಇತಿವೃತ್ತವನ್ನು ನಿಷ್ಕೃಷ್ಟವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸುತ್ತದೆ. ಇದೇ ವಿವರವನ್ನು ದಶರೂಪಕದಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಅದರಂತೆ ಅರ್ಥ ಪ್ರಕೃತಿಗಳು ಐದು, ಅವಸ್ಥೆಗಳು ಐದು ಮತ್ತು ಇವುಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಸಂಧಿಗಳು ಐದು. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದರಿಂದ ಹತ್ತು ಅಂಕಗಳ ವರೆಗಿನ ರಚನೆಗಳಿವೆಯಷ್ಟೆ. ಆದರೆ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ದಶರೂಪಕ ಕೃತಿಗಳೆರಡೂ ಐದು ಸಂಧಿಗಳನ್ನೂ ರಸಾನುಭವದ ವಿಷಯವನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ಗುರುತಿಸುವುದರಿಂದ ಐದು ಅಂಕಗಳ ನಾಟಕಗಳನ್ನು (ಅಥವಾ ರೂಪಕಗಳನ್ನು) ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದು ಉಚಿತವಾದೀತು. ಭಾಸಕವಿಯ ಪಂಚರಾತ್ರ, ಕಾಳಿದಾಸನ 'ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರಂ' ಮತ್ತು 'ವಿಕ್ರ

ವೋರ್ವಶೀಯಂ' ಕೃತಿಗಳು ಒಂದೊಂದೂ ಐದಂಕದ ನಾಟಕಗಳಾಗಿವೆ.(ತ್ರೋಟಕವೂ ನಾಟಕದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿರುತ್ತವೆ)

ನಾಟಕಗಳ ಇತಿವೃತ್ತದ ರಚನೆಯನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಲು ಐದಂಕದ ಕೃತಿಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಅನುಕೂಲವಾಗಿರುತ್ತವೆ. (ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಐದು ಸಂಧಿಗಳ ನಿಯಮವನ್ನು ಬೇರೆ ಯಾವುದೇ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥವಾಗಲಿ ತಿರಸ್ಕರಿಸಿಲ್ಲ–ಎಂಬುದಂತೂ Theatre Traditionಗೆ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶವಾಗಿದೆ.)

ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ 21ನೇ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಇತಿವೃತ್ತದ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಬರುತ್ತವೆ.–

ಮುಖಂ ಪ್ರತಿಮುಖಂ ಗರ್ಭೋ ವಿಮರ್ಶಸ್ತಥಾ ಹಿ ।
ತಥಾ ನಿರ್ವಹಣಂ ಚೈವ ಸಂಧ್ಯೋ । ನಾಟಕೇ ಸ್ಮೃತಾಃ ॥ 36 ॥

ಅಧ್ಯಾಯ 21 ನಾ.ಶಾ. ಚೌಕಾಂಬಾ ಪ್ರಕಾಶನ.

ಮುಖಪ್ರತಿಮುಖೇಗರ್ಭಃ ಸಾವಮರ್ಶೋಽಪ ಸಂಹೃತಿಃ ।

ದಶರೂಪಕ–ಅನು. ಕೆ. ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ

2. ರಸದ ವಿಷಯವನ್ನೂ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಸಂಧಿಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಯತ್ರಬೀಜ ಸಮುತ್ಪತ್ತಿರ್ನಾನಾರ್ಥರಸಸಂಭವಾ ।
ಕಾವ್ಯೇ ಶರೀರಾನುಗತಂ ತನ್ಮುಖಂ ಪರಿಕೀರ್ತಿತಂ ॥36॥

ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಐದು ಅರ್ಥ ಪ್ರಕೃತಿಗಳು ಮತ್ತು ಅವಸ್ಥಾ ಭೇದಗಳನ್ನೂ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಆ ಮೂಲಕ ಇತಿ ವೃತ್ತದ (ಕಥಾನಕದ) ಐದು ಹಂತಗಳನ್ನೂ ಗುರುತಿಸಬಹುದು–ಈ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ರೂಪಕಕ್ರಿಯೆಯು ಕ್ರಮವಾಗಿ ವಿಕಾಸವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಅರಿಯಬಹುದು.

ಇಂಥ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪಕದ ಅಂಕಗಳೂ ಐದಾದರೆ ಮೇಲಿನ ಕ್ರಮವು ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ನಂತರ ಸಂಕೀರ್ಣ ರೀತಿಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಮೇಲಿನ ರೀತಿನೀತಿಯಾಗಲಿ ನಿಯಮ ಪರಿಪಾಲನೆಯಾಗಲಿ ತಪ್ಪಿಹೋಗಬೇಕಾದುದಿಲ್ಲ. ಸಧ್ಯದ ಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ ನಾಟಕಂ (ಅನು: ವೋಟಗಾನಹಳ್ಳಿ ಸುಬ್ರಮಣ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು) ಎಂಬ ಪ್ರತಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತೇನೆ. (ಟಿಪ್ಪಣಿ ನೋಡಿ)

ಭರತನು 'ಯತ್ರಬೀಜ ಸಮುತ್ಪತ್ತಿರ್ನಾನಾರ್ಥರಸ ಸಂಭವಾ! ಎಂದಿರುವುದರಿಂದ ಸಂಧಿಗಳನ್ನು ಆಧುನಿಕ ರೀತಿಯಲ್ಲೂ ಗುರುತಿಸಿ ರಸಾನುಭವವನ್ನೂ ಇದರೊಡನೆ ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ರಸಾನುಭವವು 'ಕ್ರಿಯೆ'ಯ ಆಧಾರವನ್ನು ಪಡೆದೇ ಪರಿಣಾಮವಾಗುತ್ತದೆ. 'ಬೀಜ'ದೊಡನೆ ಉತ್ಪತ್ತಿಯಾಗುವ ರಸವು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಹಂತಹಂತವಾಗಿ ವಿಕಾಸ

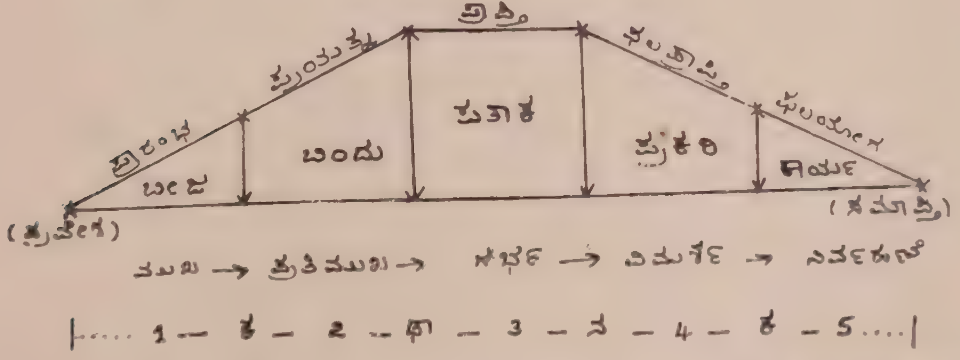
ವಾಗುತ್ತಾ ಒಂದು ಸಂಕೀರ್ಣ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಗುರಿ ಮುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು (Rasa System) ಎಂದು ಕರೆಯಬೇಕಲ್ಲದೆ ನಾಟಕ ಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ, ಅಲ್ಲ.

3. ರಸಸಿದ್ಧಾಂತವು ಕಾಲಕ್ರಮೇಣ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಅಂಗವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿದೆ. ಇದರ ವಿಜ್ಞಾನವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಸಂಧಿಕ್ರಮವನ್ನೇಕೆ ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟರೋ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ರಸಕ್ಕೆ ಅಥವಾ ರಸಾನುಭವವಾಗಬೇಕಾದರೆ ರೂಪಕದ ಚೌಕಟ್ಟು ಅತ್ಯವಶ್ಯ. ಅದರಲ್ಲೂ ಕಥಾನಕವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದ ಹಂತಗಳೂ ಮುಖ್ಯ. ಅದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ನಮ್ಮ ವಿದ್ವಾಂಸರು ರಸಾನುಭವವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಪರಿಪಾಠ ಬಂದಿರುವುದಂತೂ ಸೋಜಿಗವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಿದೆ. ಅವರು ಈ ಅನುಭವವನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಕಾವ್ಯದ ಕಡೆ ಹೊರಳಿದಂತೆ ಕಂಡರೂ ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಯಶಸ್ವಿಗಳಾದಂತೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ.

ಹೀಗೆ ಹೇಳುವಾಗ ಐದು ಸಂಧಿಗಳನ್ನೇ ಮತ್ತೆ ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು–ಇಲ್ಲಿ ರಸಾನುಭವವು 'ಬೀಜ'ದಿಂದ ಮುಖಸಂಧಿಯಲ್ಲಿ, 'ಬಿಂದು'ವಾಗಿ, 'ಪ್ರತಿಮುಖ'ದಲ್ಲಿ, ಪತಾಕವಾಗಿ ಗರ್ಭಸಂಧಿಯಲ್ಲಿ...ಹೀಗೆ ತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾ (ಮುಂದಕ್ಕೆ ಪ್ರಧಾನ ರಸವು ಖಚಿತವಾಗಿ) ಅದರಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮನಸ್ಸು ಹಿಂದಿರುಗದಂತೆ ಆಗಿ 'ಪ್ರಕರಿ'ಯ 'ವಿಮರ್ಶೆ'ಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿ, ಕಾರ್ಯನಿರ್ವಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಉಪಸಂಹಾರವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ.

ಈ ಬಗೆಯ ಪರಿಶೀಲನೆಯಿಂದ ಸ್ಥಾಯೀ (ಪ್ರಧಾನ) ರಸಕ್ಕೂ ವ್ಯಭಿಚಾರೀ ರಸಕ್ಕೂ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗಲು ಅಡ್ಡಿಯಿಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ನಾಟಕದ ಪರಿಶೀಲನೆಯಲ್ಲಿ 'ರಸವು' ಮೂರನೆಯ ಸ್ತರ (Dimension) ವಾಗುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದು ಒಳ್ಳೆಯದು.

ಇದನ್ನು ಕೆಳಗೆ ಕಾಣುವಂತೆ ಗುರುತಿಸಲೂಬಹುದು–



ಕಥಾನಕದ ಶರೀರವನ್ನು ಹೀಗೆ ಗುರುತಿಸುವುದರಿಂದ ನಾಟಕದ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ರಸಾನುಭವಕ್ಕೆ 'ವ್ಯಭಿಚಾರಿ'ಯು ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುವ ರೀತಿ

ಯನ್ನು ಪ್ರತಿಮುಖದ (ಬಿಂದು)ಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವವು ಯಾವುದು ಮತ್ತು ಹೇಗೆ ವ್ಯಭಿಚಾರಿಯ ಸಂಯೋಗದಿಂದ ಸ್ಥಾಯೀ (ಪ್ರದಿಸ) ರಸವಾಗುತ್ತದೆಂಬುದನ್ನೂ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. (ಟಿಪ್ಪಣಿ ನೋಡಿ). ಇಂತಹ ಪರಿಶೀಲನೆಯಂತೂ ನಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಅತ್ಯವ್ಯಶ್ಯವಾಗಿದೆ.

4. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ (Poetics) ಯಲ್ಲಿ ನೀಡಿರುವ ವಿಚಾರವನ್ನೂ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆತನೂ ಕಥಾನಕದ ಹಂತಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾನೆ. 'ಪ್ರಾರಂಭ→ಮಧ್ಯ→ಅಂತ್ಯ' ಎಂದು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಗುರುತಿಸುವಲ್ಲಿ ಈ 'ಮಧ್ಯ'ದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕ್ರಿಯೆಯ ಶಿಖರ (Climax) ವನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾದ ವಿಷಯವನ್ನಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಕಥಾನಕದ ಮೊದಲ ಹಂತದಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭವೊಂದು ಒದಗಿಬರುತ್ತದೆ. ಉದಾ : ಈಡಿಪಸ್‌ದೊರೆ, ಅಥವಾ ಮೀಡಿಯಾ. ಇವೆರಡೂ ದುರಂತ ಕಥಾನಕಗಳೆಂಬುದು ಮುಖ್ಯ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ದುರಂತ ವಸ್ತುವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಹಂತಗಳು ಸಹಜವಾಗಿ ಒಡಮೂಡುತ್ತವೆ. ಕ್ರಿಯಾ ಶಿಖರದಲ್ಲಿ (Climax) ನಾಟಕವು ಸುಮಾರು ಮೂರು ಪಾಲು ದಾಟಿರುತ್ತದೆ. ಆಗಲೇ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ 'ತಿರುವು ಮುರುವು' (Reversal) ಒದಗಿ ಬಂದು ಇಡೀ ನಾಟಕದ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ತೋರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಂದ ನಾಯಕ ನಾಯಕಿ ಅಥವಾ ಅಥವಾ ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರವು ದುರಂತವನ್ನು ಕಾಣಲೇಬೇಕು. (ದುರಂತ=Tragedy ಸಾವಿನಿಂದ ಮುಗಿಯಬಹುದು ಅಥವಾ ಅದಕ್ಕೆ ಕಡಿಮೆಯಿಲ್ಲದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಬಹುದು. ಇದನ್ನು catastrophy ಎನ್ನುವುದು ರೂಢಿ.)

ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ದುರಂತ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇದೇ ಬಗೆಯನ್ನು ಹಂತ ಹಂತವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಅದೇ ಬಗೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮಂಗಳಾಂತವಾಗುವ ರಚನೆಗಳನ್ನೂ ಅವನು ನೀಡಿದ್ದಾನೆ. (ಇದನ್ನು Comedy ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ). 'ಟ್ರಾಜಿಡಿ' ಯಾಗಲಿ 'ಕಾಮಿಡಿ' ಯಾಗಲಿ ನಾಟಕದ ಬೆಳವಣಿಗೆ 'ಒಂದೇ' ಎನ್ನಬಹುದು. ಪ್ರಾರಂಭ→ಘಟನಾವಳಿ ಕ್ರಿಯಾ ಶಿಖರ→ಅಂತ್ಯಮುಖ→ಅಂತ್ಯ—ಹೀಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. (Beginning→complication→climax→Denouement) ಹೀಗೆಯೇ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಒಂದು 'ಕ್ರಿಯಾರೂಪ'ವನ್ನು ಗೊತ್ತುಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವಂತೆ 'ದುರಂತ ವಸ್ತು' (Tragic element)ವಿನ 'ವಿನ್ಯಾಸ'ವನ್ನೂ ನೆನೆಯಬಹುದು.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ poetics ನಲ್ಲಿ (ನಾಯಕನು
ತನ್ನ ಐಸಿರಿಯಿಂದ ಮುರಿದು ಬಿದ್ದಾಗ) –(ಪ್ರಾರಂಭ)
From fortune to misfortune —Biginning 1
(ಮುಂಚಿತವಾಗಿ ತಿಳಿಯದಿದ್ದ ಸತ್ಯದ ಹೊಳವು)— (ಶೋಧದ ಅರಿವು.)
Disclosure of some fact previously unknown-Anognorisis 2
(ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತಿರುವು ಮುರುವು) —(ತಿರುವು ಮುರುವು)
Reversal of events —Peripeteia 3
(ದುರಂತ ಪ್ರಾಪ್ತಿ) —(ಪ್ರಯೋಜನ)
Catastrophy–Tragedy —Catharsis 4

ಇಲ್ಲಿ ನಾಯಕ ನಾಯಿಕೆ ಸ್ವಂತ ಶೋಧದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದಾಗ 'ಪ್ರತಿಕೂಲ'ವನ್ನು (Reversal) ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಿಯಾಶಿಖರ (climax)ವು ಬರುತ್ತದೆ. ಮುಂದಕ್ಕೆ ದುರಂತ (Catastrophy)ವು ಸಿಶ್ಚಿತವಾದುದು. ಅಲ್ಲಿಯ ಪ್ರಯೋಜನ (cather sis) ದಿಂದ ಮರುಕ (pity) ಮತ್ತು ಭಯ (fear) ನಿವಾರಣೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ಈ ಬಗೆಯನ್ನು ದುರಂತ ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸ (Tragic Experience) ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.

5. ಇಲ್ಲಿನ ಮೂರು ಐಕ್ಯಾಂಶಗಳ (Three unities) ಮೂಲಕ ದುರಂತ ವಸ್ತುವು ವಿಕಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಗೆ ಗುರಿ (catharsis) ಮುಟ್ಟುವುದಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಇಂಥ ದುರಂತದ ಅನುಭವ (Tragic Experience) ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳೆರಡರ ವತಿಯಿಂದಲೂ ಮುಖ್ಯವಾದುದಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ದುರಂತದ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕ್ರಮವಿರುವುದರಿಂದ ಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ಒಂದು ಉಪಯುಕ್ತ ಆಧಾರವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ನಿಲುವಿನಲ್ಲಿ 'ದುರಂತ' (Tragedy) ಎನ್ನುವುದು ಒಪ್ಪಿಗೆಯಾಗದ ಕಾರಣ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಿಗೂ ನಮಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗುವ ಮಂಗಳಾಂತ (comedy) ಎಂಬ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡಬಹುದು.

ಇಲ್ಲಿಯ ಯಾವುದೇ ಕೃತಿಯಾಗಲಿ 'ಮಂಗಳ ಧ್ವನಿ' (comic element) ಯ ವಿಕಾಸವಾಗಿ ಬದುಕಿನ 'ಸಹನೆ' (Tolernce)ಯನ್ನು ಅನುಭವ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತಿರುವು ಮುರುವು. (Reversal) ಮೂಲಕ ಕ್ರಿಯಾಶಿಖರ (climax) ಒದಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳುವಂತೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ಉದಾ. ಶಾಕುಂತಲಾದಲ್ಲಿ ಐದನೆಯ ಅಂಕವು ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು, ನಾಯಕ ಮತ್ತು ನಾಯಿಕೆ-ಇಬ್ಬರ ಪಾಲಿಗೂ ತಿರುಗಿಸಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ 'ದುರಂತ ಛಾಯೆ'ಯು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ನಾಟಕಕಾರನು ಇದರ 'ಪರಿಹಾರ'ವನು ಮೊದಲೇ ಜೋಡಿಸಿರುವ ಕಾರಣ ನಾಟಕದ ಅಂತ್ಯವು 'ದುರಂತ'ವಾಗದೆ ಮಂಗ

ಳಾಂತವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿಯು 'ರಸಾನುಭವಕ್ರಮ' ವು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮುದ್ರೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

6. ಐದು ಅಂಕಗಳನ್ನು ಸಂಧಿಗಳೊಡನೆ ಸಮೀಕರಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಲಿನ ಎರಡೂ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಸಮೀಕರಿಸುವುದು ಸುಲಭ ಸಾಧ್ಯ. ಅಂಕಗಳು ಅಧಿಕವಾದಲ್ಲಿ ಸಂಧಿಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಲು ಅಡಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇದರಿಂದ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಅಡ್ಡಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಅನುಭವದ ತಿರುಳನ್ನು ಅದರ ರಸಾನುಭವದ ಮೂಲಕ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಇಂತಹ ಒಪ್ಪಂದವು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಶತಮಾನದ ಆದಿಯಿಂದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರೀತಿಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ರೀತಿನೀತಿಗಳ ಅರಿವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ನಾವೀಗ ನಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಐದು ಸಂಧಿಗಳ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ತುಂಬ ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತವೆ.

1. x ಮುಖ →ಪ್ರತಿಮುಖ→ಗರ್ಭ→ವಿಮರ್ಶೆ→ನಿರ್ವಹಣೆ x
ಪ್ರಾರಂಭ (ಬೀಜ) (ಬಿಂದು) (ಪತಾಕ) (ಪ್ರಕರಿ) (ಕಾರ್ಯ) **ಅಂತ್ಯ**
ಸ್ಥಾಯಿ + ವ್ಯಭಿಚಾರೀ + ರಸಾನುಭವ→ರಸಾನುಭವ→ರಸಾನುಭವ
(ಭಾವ) (ಭಾವ) (1) (2) (3)

ಇಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ವಿಸ್ತರಣೆ (Thematic Development) ಯಲ್ಲಿ (Thought content) ರಸಾನುಭವವನ್ನು ತೀವ್ರಗೊಳಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಅಡಗಿಹೋಗುತ್ತದೆ.

ii) ಮೇಲೆ ಸೂಚಿಸಿದ ವಿಧಾನವು ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಉಪಯುಕ್ತ ವಿಧಾನವೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಬೇರೇನೂ ಆಗಿರುವುಲ್ಲ.

iii) ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಷ್ಟನ್ನೇ ಬಳಸಬಹುದಾದಲ್ಲಿ 'ರಸಾನುಭವ' ಎಂಬ ವಿಚಾರ ಗೌಣವಾಗುತ್ತದೆ.

7 ಆದುದರಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ನಿಲುವಿನಿಂದ ಒಂದು ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ತಪ್ಪನ್ನು ಮಾಡಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ.

i) ಸಂಸ್ಕೃತದ ನಾಟಕದ ರಚನೆಗೆ ರಸಸಿದ್ಧಾಂತವು ಮುಖ್ಯವಾದದು. ಇದನ್ನು ಭರತನ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಆಧಾರದಿಂದ ಗುರುತಿಸ ಬಹುದಾಗಿದೆ. ದಶರೂಪಕ ಕಾರನೂ ಭರತನನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವುದರಿಂದ ಐದು ಸಂಧಿಗಳನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿ

ಪಡೆದಿರುವ ರಸಾನುಭವವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ರಕ್ಷಣೆಯೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ii. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಚೌಕಟ್ಟು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಮಂಗಳಾಂತ (comedy) ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಆದರೂ ಐದು ಸಂಧಿಗಳು ಮತ್ತು ಐದು ಅರ್ಥ ಪ್ರಕೃತಿಗಳ ರೀತಿ ನೀತಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಸಾರ್ಥಕತೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಭಾರತೀಯವಾದ ವಿಮರ್ಶೆಯು ರೀತಿ ನೀತಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಕೊಡುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ.

iii. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನಾವು ನಮ್ಮ ಸಮಕಾಲಿಕರಿಗಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡಬೇಕಾದಲ್ಲಿ ಅದರ ರಚನೆಯ ಸರಿಯಾದ ಅರಿವು ಇರಿಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಮೂಲ ಕೃತಿಯ ಉದ್ದಿಶ್ಯವು ಕೆಡಬಹುದಾಗಿದೆ.

4. ಈ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ರಸಾನುಭವವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದ ಐದು ಸಂಧಿಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ನಾಟಕದ ಸತ್ವವನ್ನು ಉಳಿಸುವಂಥ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಗೆ ಅನುಕೂಲ ಮಾಡಿ ಕೊಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ಇದರಿಂದ ಭಾರತೀಯವಾದ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭೂತಿ (Aesthetic expereince)ಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

8. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ರಕ್ಷಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗಬೇಕಾದಲ್ಲಿ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ನೆರವಾಗುವ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯು ಬರಿಯ ತೌಲನಿಕ ಅರಿವಿಗೆ ನೆರವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಹೊಸ ವಿಚಾರದ ನೆರವನ್ನು ನೀಡಿದಲ್ಲದೆ ನ್ಯಾಯವಾದ ವಿಮರ್ಶೆಯೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವದಿಲ್ಲ.

i. ಆಧುನಿಕ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ಸಿದ್ಧಮಾಡಬೇಕಾದಲ್ಲಿ ಅದರ ಪುರಾತನ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಮಾರ್ಪಾಟುಗಳಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಆಗ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಶುದ್ಧ ಅಭಿನಯವಷ್ಟೇ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಪ್ರದರ್ಶನವು ಹಗಲಿನಲ್ಲೇ ಆಗುತ್ತಿರಬೇಕೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು (ಶ್ರೀರಂಗರೂ ಸೇರಿ) ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ. ಯಾವುದೇ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಪರಿಶೀಲನೆಯಿಂದ ಈ ವಿಷಯವು ಪುಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಇಂಥ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಈಗ ದುರ್ಬಲವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ.

ii. ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕತ್ತಲೆಯಲ್ಲಿನ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಮುಖ್ಯ. ಇವಕ್ಕಾಗಿ ಬೆಳಕಿನ ವಿನ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಗಳು ಅತ್ಯವಶ್ಯವಾಗಿವೆ.

ಪ್ರಸಾಧನ ಮತ್ತು ಧ್ವನಿ ವರ್ಧಕಗಳ ಬಳಕೆಯೂ ಆವಶ್ಯವಾಗಿವೆ. ಇಂತಹ ಅನುಕೂಲಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದಲ್ಲದೆ ಯಾವುದೇ ನಾಟಕವು ಪೂರ್ಣ ಲಾಭವನ್ನು ಕೊಡಲಾರದು. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಇಂತಹ ರೀತಿ ನೀತಿಗೆ ಅಳವಡಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಿಗೆ ಅದನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸ (edit) ಬೇಕಾಗಿದೆ.

iii. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಯಾವುದೇ ಅಂಕವನ್ನಾದರೂ ಕ್ರಿಯಾಲೋಪ ವಾಗದಂತೆ ಸಿದ್ಧಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ನಂತರವೇ ಅದರ ಅಭ್ಯಾಸ ಸಾಧ್ಯ, ಶುದ್ಧ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಬಳಸಬೇಕಾದರೂ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿರುವ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಅಂತಹ ಅವಶ್ಯಕತೆಯುಂಟಾಗಿದೆ.

9. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುವಲ್ಲಿ ಕೆಳಗಿನ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

i. ಆಧುನಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ನೋಡುವಾಗ ಕೇವಲ ಎರಡೆರಡು ನಿಮಿಷ ಕ್ಕೊಂದು ಬಾರಿ ಸ್ಥಳಾಂತರಗೊಳ್ಳುವ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಹತೋಟಿಯಲ್ಲಿಡ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ರಂಗಪೀಠದ ಮೇಲೆಯೇ, ಇಂಥ ಸಣ್ಣ ಸಣ್ಣ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸಬಹುದಾಗಿದ್ದರೂ ದೃಶ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಮಾತಿನ ಮೇಲೆ ಭಾರ ಬೀಳುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಕೊರತೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ದೃಶ್ಯಗಳು ಸಾಕಷ್ಟು ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಒಳಪಡುವಂತೆ ಅಳವಡಿಸಬೇಕಾಗು ತ್ತದೆ.

ii ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಐದು ಹಂತಗಳು ಇರಲೇಬೇಕು. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ನಾಟಕದ ಉದ್ದಿಶ್ಯಕ್ಕೆ ಪೆಟ್ಟು ಬೀಳುತ್ತದೆ.

iii. ಸೆಟ್ಸ್ ಬಳಸುವಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸಲು ಅನುಕೂಲವಾಗು ತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು 'ಸೂಚ್ಯ'ವಾಗಿಯೇ ಸಾಧಿಸುವುದು ಒಳ್ಳೆಯದು. ಏಕೆಂದರೆ ಅತಿವಾಸ್ತವತೆಯಿಂದ ನಾಟಕದ ಸಂಕೇತ ರೂಪಕ್ಕೆ ಪೆಟ್ಟು ಬೀಳುತ್ತದೆ.

iv. ಪಾತ್ರಗಳೂ ಘಟನಾವಳಿಗಳೂ 'ಏಳಿ' ತಪ್ಪದಂತೆ ಸಿದ್ಧತೆಯಾಗಬೇಕು. ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕೂಡ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಅಲೆಗಳ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಹರಿಯುವಂತೆ ಸಾಧಿಸಬಹುದು.

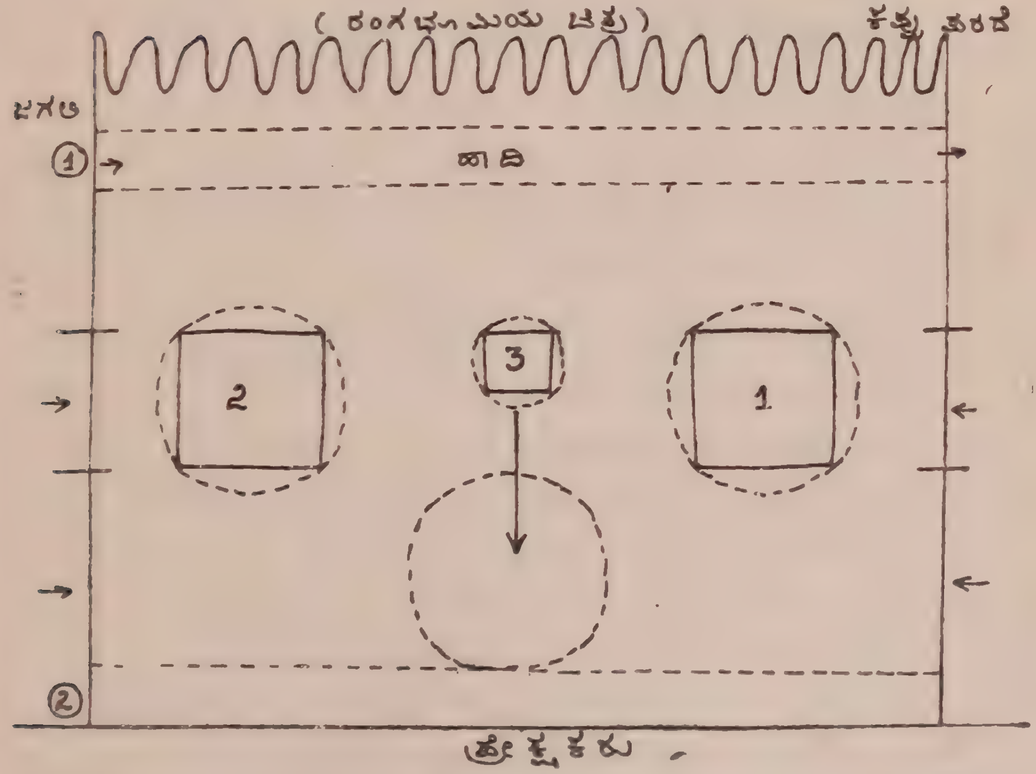
v. ಶ್ಲೋಕಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುವ ಕಾರಣ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳಂತೆ ಹಾಡು ಗಳನ್ನು ಬಳಸಲು ಆಸೆಯಾಗಬಹುದು. ಇದರಿಂದ ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಕಾಲ ಎರಡೂ ಕುಂಟುತ್ತವೆ. ಆದುದರಿಂದ ಅತ್ಯವಶ್ಯವಾದ ಶ್ಲೋಕ

ಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ನಾಟಕದ 'classical tone' ಅನ್ನು ಕಾಪಾಡಬೇಕು. ಇದನ್ನೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ 'ಶಾಸ್ತ್ರ'ದ ಧ್ವನಿ ಎನ್ನಬಹುದು.

vi. ಆಧುನಿಕ ರಂಗ ಪರಿಕರಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಕೇತ ರೂಪದ 'ಸೆಟ್ಸ್' ಜೊತೆಗೆ ಬೆಳಕಿನ ಅನುಕೂಲಗಳು, ಬಳಕೆಯಾಗಬೇಕು.

ಉದಾ : ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರಂ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ (ಕನ್ನಡದ ಅನುವಾದ) ನಾಲ್ಕನೆಯ ಅಂಕ (ವಿಮರ್ಶೆಯ ಭಾಗ)ವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿರುತ್ತೇನೆ.

vii. ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕೆಳಗಿನ ಚಿತ್ರದಂತೆ ವಿಭಜಿಸಿಕೊಂಡು ಬಳಸಿದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಅನುಕೂಲಗಳಿವೆ...



ಮೇಲಿನ ಮೂರು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ 'ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆ'ಯನ್ನು ಜರುಗಿಸಲು ಅನುಕೂಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಮೂರು ಕ್ಷೇತ್ರಗಳನ್ನು ಪ್ಲಾಟ್ ಫಾರಂಗಳಿಂದ ಜೋಡಿಸಿದರೆ ಹೆಚ್ಚು ಅನುಕೂಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಸುಮಾರು ಒಂದು ಅಡಿ ಅಥವಾ ಒಂದೂವರೆ ಅಡಿ ಎತ್ತರದ ಪ್ಲಾಟ್‌ಫಾರಂಗಳಿದ್ದರೆ ಸಾಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳಿಗೆ ಮೆಟ್ಟಿಲನ್ನು ಜೋಡಿಸಬೇಕಾಗು

ವುದಿಲ್ಲ. ಬೆಳಕಿನ ಕೇಂದ್ರೀಕರಣಕ್ಕೂ ಸ್ಥಳಾಂತರಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದಕ್ಕೂ ಈ ಬಗೆ ಸಾಕಾಗಬಹುದು. ಮುಂದಿನ ಪರದೆಯ ಆವಶ್ಯತೆ ಕಡಿಮೆ.

ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ಕಪ್ಪು ಪರದೆ ಅಥವಾ ಸೈಕ್ಲೋರಾಮ ಬಳಸಬಹದು. ಕೆಲವು ಬಗೆಯ (ಉದಾ: ಮರ, ಗೋಪುರ, ಇತ್ಯಾದಿ) ಕಟೌಟುಗಳನ್ನು ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಬಳಸಬಹುದು.

ರಂಗದ ಮುಂಭಾಗವನ್ನಾಗಲಿ ಹಿಂಭಾಗವನ್ನಾಗಲಿ 1 ಮತ್ತು 2 ಎಂಬ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಹಾದಿಗಳೆಂದು ಬಳಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಹಿಂಬದಿಗೆ ಹಾಡಿಗಾಗಿ ಒಂದು 'ಪ್ಲಾಟ್‌ಫಾರಂ' ಅನ್ನು ಎಡ ತುದಿಯಿಂದ ಬಲ ತುದಿಯುವರೆಗೆ ಪೂರ್ತ–ಸುಮಾರು ಮೂರಡಿ ಅಗಲಕ್ಕೆ–ಬಳಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಪಾತ್ರ ಪ್ರವೇಶವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಮುಂಬದಿಗೆ ಪ್ಲಾಟ್‌ಫಾರಂನ್ನು ಬಳಸಬೇಕಾಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ.

10. ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

i. ನಿರ್ದೇಶನದ 'ಪ್ರತಿ' ಸಿದ್ಧವಾಗಿರಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿ ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರಂ (ಅನು : ಮೋ. ಸು. ಶಾಸ್ತ್ರಿ) ನಾಲ್ಕನೆ ಅಂಕವನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಲಾಗಿದೆ.

ii. ಕಾಳಿದಾಸನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅಳವಡಿಸಲು ಪರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿದೆ. ಅವರಿಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ದಶರೂಪಕ ಮತ್ತು ಕಥಕ್ಕಳಿಯಂಥ ಜೀವಂತ ಪದ್ಧತಿಗಳು ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ಬಂದಿದೆ. ರಷ್ಯಾ, ಚೀನಾ ಮತ್ತು ಜಿಡಿಆರ್ ದೇಶಗಳು ಆಸಕ್ತಿ ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಫಲದಾಯಕವಾಗಿವೆ. ಪೋಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಗ್ರೋತೊಸ್ಕಿ, ಎಂಬ ರಂಗಭೂಮಿಯ ತಜ್ಞರು ಶಾಕುಂತಲಾ ಮತ್ತು ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. (ಇವುಗಳ ಮಾಹಿತಿ ಮಾತ್ರ ನಮಗೆ ದೊರಕುತ್ತಿಲ್ಲ. ಅಂಥವರನ್ನು ಬರಮಾಡಿಕೊಂಡು ಆ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಕಾಣುವುದಕ್ಕಾದರೂ ನಮ್ಮ ಸರ್ಕಾರವು ನೆರವಾಗಬೇಕು.

iii. ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ.ಶ. 1882ರಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರಿನ ಅರಮನೆಯ ನಾಟಕಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಶಾಕುಂತಲ ನಾಟಕಂ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿ ಸುಮಾರು 40 ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಇದರ 'ಬದುಕು' ಉಳಿದಿತ್ತು. ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಮಂಡ್ಯಂ ರಂಗಾಚಾರ್ಯ ಮತ್ತು ಎ. ವಿ. ವರದಾಚಾರ್ ಈ ನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಗ

ಗಳಲ್ಲಿ 'ದುಷ್ಯಂತ' ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳಾಗಿದ್ದವರೆಂಬು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅದು 'ಸಂಗೀತ'ಪ್ರಧಾನವಾದ'ಗಂಡಸರ'ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿತ್ತು. ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನುವಾದ ಮಾಡಿದವರಲ್ಲಿ ಬಸವಪ್ಪಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಲ್ಲದೆ ಬೇಟ ರಾಯ ದೀಕ್ಷಿತ, ಚುರಮುರಿ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರು, ಡಿ. ಶಾಮರಾಯರು ಬಿ. ಕೃಷ್ಣಪ್ಪನವರು (ಗದ್ಯಾನುವಾದ) ಮೊದಲಾದವರ ಸುಮಾರು ಹದಿನೈದು ಅನುವಾದಗಳೇ ಸಿಕ್ಕುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ಮಾತ್ರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಬೇರೆಬೇರೆ ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿವೆ. (ಎಲ್ಲವೂ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕದ ಪದ್ಧತಿಗೆ ಸೇರಿದಂಥವಾಗಿವೆ). ಇಂಥ ಪದ್ಧತಿಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಅಪೆರಾ (opera) ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡಿದ್ದವು-ಎಂದು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ರೀತಿ ನೀತಿಯನ್ನೂ ಮೀರಿದ ಮತ್ತೊಂದು ರೂಪದಲ್ಲಿ ಇದರ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿದ್ದಿತು – ಹೀಗೆ ಅಳವಡಿಸಿದ ರೀತಿಗೆ ಒಂದು ಉದಾ : ಶಾಕುಂತಲದ ಆರನೆಯ ಅಂಕದ ವಿಷ್ಕಂಭಕದಲ್ಲಿ ಉಂಗುರ ವನ್ನು ತರುವ ಬೆಸ್ತನು ಒಂದು ಮೋಜಿನ ಪದವನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಾನೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿದ್ದುದುಂಟು. ಮುಂದಿನ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ದುಷ್ಯಂತನ ಅವಸ್ಥೆಯು 'ಕರುಣ' ರಸಕ್ಕೆ ಆಧಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದುದ ರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಬೆಸ್ತನ ಮೋಜಿನ ಪದವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸಹನೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿ ಕೊಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಆದರೂ ಇದು ಮೂಲ ನಾಟಕದ ಸತ್ವವನ್ನು ಕುಂಠಿಸುತ್ತದೆ...

ಇಂತಹ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕವು ಒಂದು ಬೇರೆಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಪ್ರಯೋಗ ವಾದುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಇದರ ಪರಕೀಯತೆಯಿಂದಾಗಿ ಒಡ ಮೂಡಿದ ಹಲವು ಬಗೆಯ ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳು ಕ್ರಮೇಣ ಈ ಪ್ರಯೋಗ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನೇ ನಾಶಮಾಡಿದುವು–ಎನ್ನಬಹುದು. ಇದರಲ್ಲಿ ಮಾತಿನ ಸತ್ತ್ವವನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸಿದ ರೀತಿಯೇ ಮುಖ್ಯ ದೌರ್ಬಲ್ಯವೆನ್ನ ಬೇಕಾಗಿದೆ. ಉಳಿದವು ಅನುಕರಣೆಯಿಂದ ಮೂಡುವಂತಹವು ; ಸಂಗೀತ, ಸೆಟ್ಸ್, ನೃತ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿಗಳೂ ದುರ್ಬಲವಾದುವು.

iv. ಸಂಗೀತ ನಾಟಕದ ಪದ್ಧತಿಯು ಮರೆಯಾದಮೇಲೆ ಇನ್ನೊಂದು ಪದ್ಧತಿಯು ಅಷ್ಟು ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾಗಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಹಳೆಯ ನಾಟಕಗಳು ಅವುಗಳ ಹಲವಾರು ಅನುವಾದ ಸಹಿತವಾಗಿ ಕಡೆಗಣಿಸ ಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ.

ಒಂದೆರಡು ಬಾರಿ ಶಾಕುಂತಲ ನಾಟಕದ ನೃತ್ಯ ರೂಪಗಳೂ ಜರುಗಿವೆ. ಆದರೆ ಅದು ಕೇವಲ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾದುದಷ್ಟೆ. ಅದರ ನೃತ್ಯವೇ

ಆಧಾರವಾದ ಕಾರಣ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಮತ್ತೆ ನಡೆಸುವುದು ಸುಲಭ ವಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ ಕಡಿಮೆ.

v. ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಬೆಳಕಿಗೆ ತರುವುದು ಸುಲಭವೇನಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಅನುವಾದ ರೂಪಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕಾದರೂ ವಿಶೇಷ ಅಧ್ಯಯನದ ನೆರವು ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ; ಜಾಣ್ಮೆಯೂ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಿರ್ದೇಶಕರ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆ ಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತದೆ.

vi. ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ನಾಂದಿ ಮತ್ತು ಭರತವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಮರೆಯದೆ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಹೊಸರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಪಾದಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಕೇವಲ ಪಂಡಿತರು ಮತ್ತು ಆಸಕ್ತರಿಗಾದರೂ ಸಾಧಿಸಬೇಕಾದ ಕರ್ತವ್ಯ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕ ಪ್ರೇಮಿಗಳಿಗೂ ಸೇರುತ್ತದೆ.

ವಿಶೇಷ ಟಿಪ್ಪಣಿ

ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರಂ : ಅನು : ಮೇ. ಸು. ಶಾಸ್ತ್ರಿ : ಕನ್ನಡ

ನಾಲ್ಕನೆಯ ಅಂಕ

ರಾಜ : (ಪ್ರತಿಹಾರಿಯೊಡನೆ ಪ್ರವೇಶ) ಗೌತಮಾ

ಪ್ರತಿಹಾರಿ : ಮಹಾರಾಜ, ಗೌತಮರು ಬಳಿಯಲ್ಲಿಲ್ಲ......

ರಾಜ : ಆ ಹೌದು ಅವನನ್ನು ನಾನೇ ಕಳುಹಿಸಿದೆ.
"ಮನಮಾಪ್ರಿಯೆಯೋಳ್ ನಟ್ಟಿರಲನಗೀಪ್ರಣಿಪಾತ ಲಂಘನಂ ..." ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಗೀತ, ಮೃದುವಾಗಿ ಕೇಳಿಬರುತ್ತದೆ. ರಾಜನು ಅದರ ಹೊರೆಯಲ್ಲಿ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾಕುತ್ತಾನೆ. ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ (ಅನ್ಯಮನಸ್ಕನಾಗಿ).

ವಿದೂಷಕ (ಬಂದು) : ಮಹಾರಾಜರಿಗೆ ಜಯವಾಗಲಿ.

ರಾಜ : (ನೋಡಿ) ಜಯಸೇನೆ (ಪ್ರತಿಹಾರಿ) ಧಾರಿಣಿದೇವಿ ಎಲ್ಲಿರ ಬಹುದು ? ಕಾಲುನೋವು ಹೇಗಿದೆ ? ತಿಳಿದುಬಾ.

ಪ್ರತಿಹಾರಿ : (ಅಪ್ಪಣೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿದಂತೆ ಬಾಗಿ ಹೋಗುವಳು. ಆಗ ಸೀಗುರಿಯನ್ನು ವಿದೂಷಕನ ಕೈಗೆ ಕೊಟ್ಟು ಹೋಗುವಳು).

ರಾಜ : ಗೌತಮ, ಗೆಳತಿಯ ವೃತ್ತಾಂತವೇನು ?

ವಿದೂಷಕ : ಬೆಕ್ಕಿನ ಕೈಗೆ ಸಿಕ್ಕಿದ ಕೋಗಿಲೆ !

ರಾಜ : ಎಂದರೆ...!

ವಿದೂಷಕ : ಪಾಪ, ಅವಳನ್ನು ನೆಲಮಾಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಕಿದ್ದಾಳೆ, ಪಿಂಗಳಾಕ್ಷಿ !

ರಾಜ : ನನ್ನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ತಿಳಿದಲ್ಲವೆ ?

ವಿದೂಷಕ : ಹೌ...ದು.

ರಾಜ : ಹೀಗೆ ದೇವಿಯು ಚಂಡಿಯಾಗಲು ಯಾರು ಕಾರಣರು ?

ವಿದೂಷಕ : ಪರಿವ್ರಾಜಿಕೆ ಹೇಳಿದಳು......ನಿನ್ನ ಮಹಾರಾಣಿಯ ಬಳಿಗೆ ಇರಾವತಿ ಬಂದಿದ್ದರಂತೆ.

ರಾಜ : ಆಮೇಲೆ ?

ವಿದೂಷಕ : ಆಗ ದೇವಿ 'ವಲ್ಲಭನನ್ನು ನೋಡಿದ್ದೆಯಾ ?' ಎಂದರಂತೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಆಕೆ 'ಈ ಉಪಚಾರದ ಮಾತೇಕೆ ? ವಲ್ಲಭತನವು ಪರಿಜನರ ಪಾಲಾಗಿರುವುದನ್ನು ತಿಳಿದೂ ಕೇಳುತ್ತಿರುವೆಯಲ್ಲಾ! ಎಂದರಂತೆ.

ರಾಜ : ಆಮೇಲೆ !

ವಿದೂಷಕ : ಆ...ಮೇ...ಲೆ ಇರಾವತಿ ಬಿಡಿಸಿ ಬಿಡಿಸಿ ಹೇಳಿದರಂತೆ !

ರಾಜ : ಆ ಹಾ...ಅವಳಿಗೆ ನನ್ನ ಮೇಲೆ ರೋಷ !...ಆಮೇಲೆ ?

ವಿದೂಷಕ : ಆಮೇಲೇನು ?—ಮಾಲವಿಕೆ, ಬಕುಲಾವಲಿಕೆ ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಸಂಕೋಲೆ ತೊಡಿಸಿ ಸೂರ್ಯನನ್ನು ಕಾಣದ ಹಾಗೆ ಕಾಪಾಡಿದ್ದರಂತೆ !

ರಾಜ : ಕಷ್ಟ ಕಷ್ಟ ! (ಪರಿದಾಡುವನು) ಇದಕ್ಕೇನಾದರೂ ಉಪಾಯವಿದೆಯೇ ? ಮಿತ್ರ !

ವಿದೂಷಕ : ಉಪಾಯವೇ ? ''ನನ್ನ ಮುದ್ರೆಯುಂಗುರವನ್ನು ತೋರಿಸಿದರೆ ಮಾತ್ರ ಇವರನ್ನು ಬಿಡಬಹುದು' ಎಂದು ಆ (ಕಾವಲುಗಾತಿ) ಮಾಧವಿಕೆಗೆ ಅಪ್ಪಣೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

ರಾಜ : ಈಗೇನು ಮಾಡುವುದು ? ಮಿತ್ರ !

ವಿದೂಷಕ : ಇದೆ ಒಂದುಪಾಯ !

ರಾಜ :	ಏನದು ?
ವಿದೂಷಕ :	(ಸುತ್ತಲೂ ನೋಡಿ ಕಿವಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವನು. ರಾಜನ ಮುಖ ಅರಳುವುದು.) ರಾಜನು ಈಗ 2ನೇ ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. ವಿದೂಷಕನು ನೇಪಥ್ಯಕ್ಕೆ ತೆರಳುತ್ತಾನೆ. ರಾಜನು ಕಾಯುತ್ತಾ ಕುಳಿತಂತೆ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಗೀತವು ಮೃದುವಾಗಿ ಕೇಳಿಬರುತ್ತದೆ. ಮನವಮಾಪ್ರಿಯೆಯೊಳು ನಟ್ಟಿರಲೆನಗೀಪ್ರಣಿಪಾತ ಲಂಘನಂ...
ಪರಿವ್ರಾಜಿಕೆ :	ಮಹಾರಾಜರಿಗೆ ಜಯವಾಗಲಿ.
ರಾಜ :	ದೇವಿಗೆ ಕಾಲು ನೋವು ಹೇಗಿದೆ ! (ಎಂದು ಕೇಳಿ ತಬ್ಬಿಬ್ಬಾಗುವನು. ಪರಿವ್ರಾಜಿಕೆಯು ನಗುವಳು.)
ಪರಿವ್ರಾಜಿಕೆ :	ಈ ದಿನ ಸ್ವಲ್ಪ ವೇಲಾಗಿದೆ.
ವಿದೂಷಕ :	(ಗಾಬರಿಯಿಂದ ಓಡಿಬಂದು) ಕಾಪಾಡಬೇಕು. ಕಾಪಾಡಬೇಕು. ಎಂದು ನಿಂತು ರಾಜನನ್ನೂ ಪರಿವ್ರಾಜಿಕೆಯನ್ನೂ ನೋಡುವನು. ಬಾಯಿಗಳನ್ನು ಒದ್ದೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವನು.) ಸರ್ಪ ಕಡಿಯಿತು. ಅಯ್ಯೋ (ಕೈ ಹೆಬ್ಬೆರಳಾಡಿಸುವನು).
ರಾಜ :	(ಅವನ ಹೆಬ್ಬೆರಳನ್ನು ನೋಡಿ) ಎಲ್ಲಿ ಹೋಗಿದ್ದೆ ?
ವಿದೂಷಕ :	ಅಲ್ಲಿಗೆ ಹೋದೆ... ಅಲ್ಲಿ...
ರಾಜ :	ಅಂದರೆ...? (ಅರ್ಧಸಂಶಯದಿಂದ ಮಾತು)
ವಿದೂಷಕ :	ಅಲ್ಲಿ. ಅಶೋಕದ ಹೂಗೊಂಚಲಿಗೆ ಕೈ ಚಾಚಿದೆ...ಕೂಡಲೆ ಕಡಿದುಬಿಟ್ಟಿತು... ಇದೋ ಹಲ್ಲು ಊರಿದೆ !
ಪರಿವ್ರಾಜಿಕೆ :	ಹಾಗಾದರೆ ಆ ಬೆರಳನ್ನು ಕೊಯ್ದು ಹಾಕಬೇಕು.
ವಿದೂಷಕ :	(ಹೆಚ್ಚು ಅಳುವನು... ರಾಜನ ಮುಖ ನೋಡುವನು. ಅಳುವನು.) ಇತ್ಯಾದಿ.
ರಾಜ :	ಜಯಸೇನೆ (ಬಂದು ಬಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವಳು) ಬೇಗ ಧ್ರುವಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಬರಮಾಡು.
ಪ್ರತಿಹಾರಿ :	(ಅಪ್ಪಣೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಿ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಜರುಗಿ ಮರೆಯಾಗುವಳು)
ವಿದೂಷಕ :	ಅಯ್ಯಯ್ಯೋ ಸಾವು ನನ್ನನ್ನು ಕಡಿಯಿತೇ !
ರಾಜ :	ದಿಗಿಲು ಬೀಳಬೇಡ, ಮಿತ್ರ. ಧ್ರುವಸಿದ್ಧಿ ಬರಲಿ ಸಹಿಸಿಕೊ !
ವಿದೂಷಕ :	ಅಯ್ಯೋ ಹೇಗೆ ಸಹಿಸಲಿ ? ಮೈಯೆಲ್ಲಾ ಸಿಮಿಸಿಮಿಗುಟ್ಟುತ್ತಿದೆ. (ಅಳುವನು)

ಧಾರಿಣಿಯ ಪ್ರವೇಶ. ವಿದೂಷಕನು ಆಕೆಯನ್ನು ಕಂಡು ಇನ್ನೂ ಅಳುವನು. ದೈನ್ಯತೆಯನ್ನು ತೋರುವನು. ಕೈಬೆರಳನ್ನು ತೋರಿಸುವನು.

ಧಾರಿಣಿ : (ಪರಿವಾರದವರಿಗೆ) ಈತನನ್ನು ಹಿಡಿದುಕೊಳ್ಳಿ.

–ಪರಿಜನರು ಹಾಗೆಯೇ ಮಾಡುವರು. ವಿದೂಷಕನು ಅಳುವೋರೆಯಿಂದ್ದರೂ ಅವರ ಮುಖಗಳನ್ನು ನೋಡುವನು.

ರಾಜ : ಹೆದರಬೇಡ ಮಿತ್ರ ; ವೈದ್ಯರು ಬರುತ್ತಾರೆ ಸಹಿಸಿಕೋ.

ಪ್ರತಿಹಾರಿ : ಮಹಾರಾಜರಿಗೆ ಜಯವಾಗಲಿ...ಚಿಕಿತ್ಸೆಗೆ ಸರ್ಪ ಮುದ್ರೆಯನ್ನು ತರಬೇಕೆಂದಿದ್ದಾರೆ.

ಧಾರಿಣಿ : ಇದೋ ಸರ್ಪಮುದ್ರೆ... (ಉಂಗುರವನ್ನು ಕೈಯಿಂದ ಕಳಚಿ ಕೊಡುವಳು).

(ಇಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಪಂಡಿತನು ಬರುವನು. ಉಂಗುರವನ್ನು ತೆಗೆದು ಕೊಂಡು ಮಂತ್ರಿಸಿ ವಿದೂಷಕನಿಗೆ ತೊಡಿಸುವನು. ಇದರಿಂದ ವಿದೂಷಕನು ಕೊಂಚ ಗೆಲುವಾಗಿ ದೊರೆಯನ್ನು ನೋಡಿ ಕೂಡಲೆ ಕಾಣಿಸಿ ತನ್ನ ನೋವನ್ನು ತೋರಿಸುವನು...)

ಸಧ್ಯ...ನನ್ನ ಪುಣ್ಯ ಅಪವಾದ ತಪ್ಪೀತು. (ಎಂದು ಹೇಳಿ ವೈದ್ಯನಿಗೆ ಒಂದು ಹಾರವನ್ನು ತೆಗೆದು ನೀಡುವಳು.)

–ಇಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಹಾರಿಯು ಹೊತ್ತಾಯಿತೆಂದು ಸಮಯವನ್ನು ಸಾರುವನು. ರಾಣಿಯು ಪರಿವ್ರಾಜಿಕೆ ಮತ್ತು ದಾಸಿಯರೊಡನೆ ತೆರಳುವಳು...ದೊರೆ ಮತ್ತು ವಿದೂಷಕ ಇಬ್ಬರೇ ಉಳಿಯುವರು.)

–ಈಗ ಮೂರನೆಯ ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಬೆಳಕು ಬೀಳುವುದು. ಮೃದುವಾಗಿ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಗೀತೆ ಕೇಳಬಹುದು.

ರಾಜ : ಗೌತಮ ನಾನೇ ಹೋಗಿ ... ಸತ್ಕರಿಸುತ್ತೇನೆ ... ಇರು ..., (ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ) ಚಂದ್ರಿಕೆ ಬರುತ್ತಿರುವಳು ನಡೆ ಮರೆಯಾಗೋಣ.

ವಿದೂಷಕ : ಆಗಬಹುದು. (ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ) ಕಳ್ಳರೂ, ಕಾಮುಕರೂ ಚಂದ್ರಿಕೆಯನ್ನೆ ಹಳಿಯಬೇಕು. ನೋಡಿ!)

–ರಾಜ ; ವಿದೂಷಕ ಇಬ್ಬರೂ ಮರೆಯಾದಂತೆ ಸರಿದು ಕುಳಿತು ಕೊಳ್ಳುವರು. ಚಂದ್ರಿಕೆ ಬರುವಳು. ಮುಂದಿನ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಹೋಗುವಳು. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಮಾಲವಿಕೆ ಮತ್ತು ಬಕುಲಾವಲಿಕೆ

ಬರುತ್ತಾರೆ. ಸ್ಥಳ 2ರಲ್ಲಿ ಮಾಲವಿಕೆ ಕೂರುವಳು. ಬಕುಲಾವಲಿಕೆ ಸೀಗುರಿಯನ್ನು ಹಾಕುವಳು. ಈಗ ಚಿತ್ರದರ್ಶನದ ಸಂದರ್ಭ ಆದುದರಿಂದ ಒಂದು ಚಿತ್ರಪಟವನ್ನು ತಂದಿರಿಸಬಹುದು. ಅದನ್ನು ನೋಡುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಅವರು ನಿಂತಂತೆ ಆಗಬಹುದು.

ಬಕುಲಾವಲಿಕೆ : ಸಖಿ, ಒಡೆಯರಿಗೆ ನಮಸ್ಕಾರ ಮಾಡು.

ಮಾಲವಿಕೆ : (ಕೈಮುಗಿದು ಕೂಡಲೆ) ಸಖಿ ನನ್ನನ್ನು ಮೋಸಗೊಳಿಸುತ್ತೀಯೇನು ?

ಬಕುಲಾವಲಿಕೆ : ಸಖಿ ಭರ್ತನು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿರುವನಲ್ಲವೆ ?

ಇಬ್ಬರೂ : ಮಹಾರಾಜರಿಗೆ ಜಯವಾಗಲಿ.

ಮಾಲವಿಕೆ : ಸಖಿ, ನಾನು ಅವರನ್ನು ಕಣ್ಣಾರೆ ಕಂಡಿದ್ದೇನೆ. ಆದರೆ ಈಗಿನಂತೆ ಅನಿಸಿರಲಿಲ್ಲ...

ವಿದೂಷಕ : (ಕೈಯಿಂದ ತಿವಿದು ತೋರಿಸುವನು, ರಾಜನಿಗೆ)

ಮಾಲವಿಕೆ : ಸಖಿ...ಮುಖವನ್ನು ಆ ಕಡೆ ತಿರುಗಿಸುವ ಈಕೆ ಯಾರು ?

ಬಕುಲಾವಲಿಕೆ : ಈಕೆ ಇರಾವತಿ...ಒಡೆಯರ ಕಿರಿಯ ರಾಣಿ.

ಮಾಲವಿಕೆ : ಸಖಿ, ಒಡೆಯರು ಈಕೆಯನ್ನೇ ನೋಡುತ್ತಿರುವರಲ್ಲ ?

ಬಕುಲಾವಲಿಕೆ : ಸಖಿ, ಒಡೆಯರಿಗೆ ಇವಳು ಪ್ರೀತಿ ಪಾತ್ರಳು.

ಮಾಲವಿಕೆ : ಹಾಗಿದ್ದರೆ (ಎಂದು ಕೆಳ ತುಟಿಯನ್ನು ಕಚ್ಚಿಕೊಂಡು ನಿಲ್ಲುವಳು. ಸೆರಗಿನ ತುದಿಯಲ್ಲಿ ಬೆರಳಾಡುವುದು.)

ಬಕುಲಾವಲಿಕೆ : ಸಖಿ, ಈಗ ನೀನು ಕೋಪಗೊಂಡಿಲ್ಲವಷ್ಟೇ ?

ಮಾಲವಿಕೆ : ನನಗೆ ಕೋಪ ಬಂದಿತೆಂದು ನೀನು ತಿಳಿವರೆ ಇಗೋ ಅವನ್ನು ಇಲ್ಲೇಬಿಟ್ಟೆ !

ಬಕುಲಾವಲಿಕೆ : ಮಹಾರಾಜರಿಗೆ ಜಯವಾಗಲಿ (ಎಂದು ಗೆಲುವಾಗಿ ಹೊಗಳು ಭಟ್ಟತನ ತೋರುವಳು.)

(ಈಗ ರಾಜನು ಆಶ್ಚರ್ಯವಾಗುವಂತೆ ಪಟದ ಮುಂದೆ ಬಂದು ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ.)

ಮಾಲವಿಕೆ : (ನಾಚಿ ತಲೆ ಬಾಗುವಳು. ಓರೆಗಣ್ಣಿಂದ ನೋಡುವಳು.)

ಬಕುಲಾವಲಿಕೆ : ಮಹಾರಾಜರು ನಿನ್ನಿಂದ ಅನೇಕ ಬಾರಿ ಮೋಸ ಹೋಗಿರುವರು. ಆದುದರಿಂದ (ಎಂದು ಆಕೆಯ ಕೈ ಹಿಡಿದು ನಿಲ್ಲಿಸಿ) ಓಡಿ ಹೋಗಬಾರದು.

ಮಾಲವಿಕೆ	:	(ನೀನು, ಮಾತಾಡದೆ ಹೆಬ್ಬೆಟ್ಟಿನಿಂದ ನೆಲವನ್ನು ಕೆರೆಯುವಳು).
ಬಕುಲಾವಲಿಕೆ	:	ಒಡೆಯರು ಈಕೆಯನ್ನು ನುಡಿಸಬೇಕು. (ಎಂದು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಜರುಗಿ ನಿಂತು. ಗೌತಮನನ್ನು ನಗೆ ಮುಖದಿಂದ ನೋಡಿ ಸನ್ನೆಯಿಂದ ಕರೆಯುವಳು. ಅವನು ಮೆಲ್ಲನೆ ಅತ್ತ ಬರುವನು. ಮಾಲವಿಕೆ ತಾನೂ ಓಡಿ ಹೋಗುವಂತೆ ಹೆಜ್ಜೆಯಿರಿಸುವಷ್ಟರಲ್ಲಿ ರಾಜನು ಕೈಹಿಡಿದುಕೊಳ್ಳುವನು.)
ವಿದೂಷಕ	:	ಆಗಬಹುದು (ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ) ಅಹಾ ಈ ಶಿಲ್ಪವು ಎಷ್ಟೊಂದು ಸುಂದರವಾಗಿದೆ (ಎಂದು ಬಕುಲಾವಲಿಕೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವನು. ಇಬ್ಬರೂ ಮರೆಯಾಗುವರು.)
ರಾಜ	:	ಭಯಪಡಬೇಕಾದುದಿಲ್ಲ.
ಮಾಲವಿಕೆ	:	ಒಡೆಯರ ಧೈರ್ಯವನ್ನು ರಾಣಿಯ ಬಳಿ ನೋಡಿದ್ದೇನೆ. (ಮತ್ತೆ ಹಿಂದಿನ ಹಾಡು ಪ್ರಾರ್ಥನೆ ಕೇಳಿಬರುವುದು. ರಾಜನು ಮಾಲವಿಕೆಯ ಕೈಹಿಡಿದು ಹೊರಟು ಮರೆಯಾಗುವನು. ವಿದೂಷಕನು ಬಂದು ಅದೇ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ತೂಕಡಿಸುವನು... ನಿಪುಣಿಕೆ ಮತ್ತು ಇರಾವತಿ ಪ್ರವೇಶಿಸುವರು.)
ನಿಪುಣಿಕೆ	:	ನೋಡಿ, ಬೀದಿಯ ಗೂಳಿಯಂತೆ ಕುಳಿತೆ ನಿದ್ರೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ.
ಇರಾವತಿ	:	ಅಯ್ಯೋ ! ಪಾಪ ! ವಿಷದಿಂದ ಇನ್ನೂ ಬಿಡುಗಡೆಯಾಗಿದ್ದಿರಲಾರದು !
ನಿಪುಣಿಕೆ	:	ಆ ಧ್ರುವ ಸಿದ್ಧಿಯಲ್ಲವೇ ಚಿಕಿತ್ಸೆ ಮಾಡಿದವನು ? ಅದರಿಂದ ಈತನಿಗೆ ಏನೂ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ.
ವಿದೂಷಕ	:	(ಕನವರಿಸುವನು) ಮಾಲವಿಕೆ...(ಎಂದು ಮೆಲ್ಲಗೆ ಅಂದಾಗ ಬಾಗಿದ ನಿಪುಣಿಕೆ.)
ನಿಪುಣಿಕೆ	:	ಒಡತಿ, ನಿಮ್ಮಲ್ಲಿ ಸ್ವಸ್ತಿವಾಚನ ಮಾಡಿ ಗಡದ್ದಾಗಿ ಕಡುಬು ತಿಂದು ಹೊಟ್ಟೆ ಸವರಿಕೊಳ್ಳುವ ಈತ ಈಗ...ಮಾಲವಿಕೆ... ಎನ್ನುತ್ತಿದ್ದಾನೆ.
ವಿದೂಷಕ	:	ಇರಾವತಿಯನ್ನು ಮೀರಿಸುವಳಾಗು !
ನಿಪುಣಿಕೆ	:	ಹಾ...ಇದು ಮಿತಿ ಮೀರಿತು.
ಇರಾವತಿ	:	(ಸಿಟ್ಟೇರುವುದು. ನಿಪುಣಿಕೆಯು ಒಂದು ಕೋಲನ್ನು ಎತ್ತಿ ವಿದೂಷಕನ ಮೈಮೇಲೆ ಹಾಕುವಳು.)

ವಿದೂಷಕ : ಅಯ್ಯಯ್ಯೋ ಕಾಪಾಡಿ...ಹಾವು ಬಿತ್ತು ಹಾವು ;

ರಾಜ : ಹೆದರಬೇಡ ಹೆದರಬೇಡ ಧ್ರುವಸಿದ್ಧಿಯಿದ್ದಾನೆ. (ಎಂದು ಮಾಲವಿಕೆಯ ಕೈಹಿಡಿದುಕೊಂಡೇ ಪ್ರವೇಶಿಸುವನು. ಇರಾವತಿಯನ್ನು ಕಂಡು ದಂಗಾಗುವನು.)

ವಿದೂಷಕ : (ಈಗ ನಿಪುಣಿಕೆಯನ್ನು ನೋಡಿ) ಅಯ್ಯೊ! ಹಾವಲ್ಲ ಕೋಲು! ಬಕುಲಾವಲಿಕೆಯು ಇರಾವತಿಯನ್ನು ನೋಡಿ ತಲೆ ತಗ್ಗಿಸುವಳು. ದೊರೆ ಹಿಂದೆ ಮುಂದೆ ನೋಡುವನು. ವಿದೂಷಕ ವಕ್ರ ಮುಖಮಾಡಿಕೊಂಡು ರಾಜನನ್ನು ನೋಡುವನು.)

ಇರಾವತಿ : ನಿಮ್ಮಿಬ್ಬರ ಮನೋರಥ ಈಡೇರಿತಷ್ಟೇ ? (ಎಂದು ಸಿಟ್ಟೇರುವುದು). ಹಾರವನ್ನು ನೀಡಿದಳು.

ರಾಜ : ಪ್ರಿಯೆ, ಇದೇನು ಹೊಸ ಉಪಚಾರ ?

ಬಕುಲಾವಲಿಕೆ : (ಬಂದ°) ಕ್ಷಮಿಸು ಒಡತಿ.

ವಿದೂಷಕ : ಹೋಗಲಿ ಬಿಡು. ನಿನ್ನ ಕೋಪವೇಕೆ ಇನ್ನೂ ಇಳಿದಿಲ್ಲ ?

ಇರಾವತಿ : ಕೋಪಿಸಿ ತಾನೆ ಏನು ಮಾಡಬಲ್ಲೆ ? ನಿಪುಣಿಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಬಾ.

ರಾಜ : (ಮುಂದೆ ಬಂದು) ಪ್ರಿಯೆ, ಇದೇನು ಹೊಸ ಬಗೆ !

ಇರಾವತಿ : (ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕಡೆ ತಿರುಗಿ) ನನ್ನ ಭಾಗ್ಯವೆಲ್ಲ ಅನ್ಯರ ಪಾಲಾಯಿತು. ನಾನು ಪರಿಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾದೆ ! (ಎಂದು ಮುಖ ಮುಚ್ಚಿಕೊಂಡು ಸಣ್ಣಗೆ ಅಳುವಳು.)

ರಾಜ : ನೀನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವೆ. ದಿಟವಾಗಿಯೂ ನಾನು...

ಇರಾವತಿ : ನಿಪುಣಿಕೆ ನಡೆ...ನಿನ್ನ ಪಕ್ಷಪಾತ ಈಗ ತಾನೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಯಿತು. ಎಂದು ದೇವಿಗೆ ವಿಜ್ಞಾಪಿಸು.

ನಿಪುಣಿಕೆ : (ಅಪ್ಪಣೆ...ಎಂದು ಸೂಚಿಸಿ ಹೋಗುವಳು.) ಇರಾವತಿಯು ಮಾಲವಿಕೆಯನ್ನು ನೋಡುವಳು.

ವಿದೂಷಕ : (ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ) ಬಿಡುಗಡೆ ಹೊಂದಿದ ಪಾರಿವಾಳ ಈಗ ಬೆಕ್ಕಿನ ಬಾಯಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿತು !

ನಿಪುಣಿಕೆ : (ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಬಂದು ಕಿವಿಯಲ್ಲಿ ಏನೋ ಹೇಳುವಳು).

ಇರಾವತಿ : ಇದೆಲ್ಲಾ ಈ ಕಾಮತಂತ್ರ ಸಚಿವನ ನೀತಿ, (ಎಂದು ಒಡ್ಯಾಣವನ್ನು ಕೈಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವಳು. ರಾಜನೂ ಹಿಂದೆ ಮುಂದೆ ನೋಡುವನು.)

ಜಯಸೇನೆ : (ಪ್ರವೇಶಿಸಿ) ಒಡೆಯ, ಕುಮಾರಿ ವಸಂಲಕ್ಷ್ಮಿಯು ಪಿಂಗಳ ವಾನರನನ್ನು ಕಂಡು ಹೆದರಿ ಹೋಗಿದ್ದಾಳೆ. ದೇವಿಯ ತೊಡೆಯ ಮೇಲಿದ್ದರೂ ನಡುಗುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ.

ವಿದೂಷಕ : ಭಲೆ! ಪಿಂಗಳ ವಾನರ! ಭಲೆ. ಒಳ್ಳೆಯ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದೆ. (ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ)—ರಾಜ, ಇರಾವತಿ, ಚೇಟಿ (ನಿಪುಣಿಕೆ), ವಿದೂಷಕ ಎಲ್ಲರೂ ಹೊರಡುವರು.)

ಮಾಲವಿಕೆ : (ಹಿಂದುಳಿದವಳು) ಸಖಿ, ದೇವಿಯನ್ನು ನೆನೆದು ತಲ್ಲಣ ವಾಗಿದೆ...ಇನ್ನೂ ಏನೇನು ಕಾದಿದೆಯೋ. (ಎಂದು ಕೂರುವಳು)–ಕತ್ತಲು.

ಅರ್ಥದೆ [ಯೆನೆ] ದೂಷ್ಯಂ: ಒಂದು ಟಿಪ್ಪಣಿ

ಯು. ಕೃಷ್ಣಶರ್ಮಾ

ಸಂದರ್ಭ : ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿನ ಧ್ವನಿಸೂತ್ರ

ಧ್ವನಿಯೆಂಬುದಳಂಕಾರಂ
ಧ್ವನಿಯಿಸುಗುಂ ಶಬ್ದದಿಂದಮರ್ಥದೆ ದೂಷ್ಯಂ ।
ನೆನೆವುದಿದನಿಂತು ಕಮಲದೊ
ಳನಿಮಿಷಯುಗಮೊಪ್ಪಿ ತೋರ್ಪುದಿಂತಿದು ಚೋದ್ಯಂ ॥[1]

ಕ.ರಾ.ಮಾರ್ಗ : III–208.

'ಧ್ವನಿಯೆಂಬುದು ಅಲಂಕಾರ' ಎಂಬೀ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆಯ ಸಮರ್ಥನೆಗಾಗಿ 'ಧ್ವನಿಯಿಸುಗುಂ ಶಬ್ದದಿಂದಂ' ಅರ್ಥದೆ [ಯೆನೆ] ದೂಷ್ಯಂ' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಮಾರ್ಗಕಾರ. 'ಅರ್ಥದೆ [ಯೆನೆ] ದೂಷ್ಯಂ' ಎಂಬುದೇ ಇಲ್ಲಿನ ಕೇಂದ್ರ ಬಿಂದು. ಪ್ರಕೃತ ವಿವಕ್ಷೆಯೆಲ್ಲವೂ ಇದರಲ್ಲೇ ಅಡಕವಾಗಿದೆ, 'ಶಬ್ದದಿಂದಂ ಧ್ವನಿಯಿಸುಗುಂ' ಎಂಬಲ್ಲಿನ ಧ್ವನಿಯಿಸುಗುಂ ಪದವು ಇಲ್ಲಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. (ಆಕಾಂಕ್ಷಾ ಯೋಗ್ಯತಾ ಹಾಗೂ ಸನ್ನಿಧಿಯೆಂಬೀ ಮೂರೂ ಶಬ್ದಬೋಧಕ್ಕೆ ಅಪೇಕ್ಷಿತವಾದ ಅವಯವಗಳೂ ಇಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಅರ್ಥದೆ-ಪದದ ಮುಂದೆಯೂ ಧ್ವನಿಯಿಸುಗುಂ ಪದವು ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆಂಬುದು ಯುಕ್ತ) ಅರ್ಥದೆ ಧ್ವನಿಯಿಸುಗುಮೆನೆ ದೂಷ್ಯಂ=ಅರ್ಥದೆಯುಂ ಧ್ವನಿಯಿಸುಗುಮೆನೆ ದೂಷ್ಯಂ ಎಂಬುದರ ಸಂಕ್ಷೇಪರೂಪವೇ 'ಅರ್ಥದೆ [ಯೆನೆ]ದೂಷ್ಯಂ' ಎಂಬುದು. 'ಎನೆ'ಯು ಇಲ್ಲಿ ಗಮ್ಯವೇ ಆದುದರಿಂದ ಅದರ ಅಧ್ಯಾಹಾರವು

---

1) 'ಧ್ವನಿ'ಯೆಂಬುದೂ ಒಂದು ಅಲಂಕಾರ. ಅದು ಶಬ್ದದಿಂದ (ಅರ್ಥಾಂತರವನ್ನು) ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. (ಆಪಾತವಾದ) ಅರ್ಥವು ದೋಷಯುಕ್ತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದರ ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಹೀಗೆ–'ಕಮಲದಲ್ಲಿ ಮೀನುಗಳೆರಡು ಸೊಗಸಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಿವೆ: ಇದೇನಾಶ್ಚರ್ಯ !' —ಡಾ. ಕೆ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ

ಶ್ರೀ ವಿಜಯಪ್ರಭೂತಂ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಂ : ಹೊಸಗನ್ನಡ ಗದ್ಯಾನುವಾದ
ಐ.ಬಿ.ಹೆಚ್. ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು ; 1983 : ಪುಟ 158

ಧ್ವನಿಯೆಂಬುದು ಅಲಂಕಾರ, ಅದು ಶಬ್ದದಿಂದ ಧ್ವನಿತ (=ಸೂಚಿತ) ವಾಗುತ್ತದೆ. ಅರ್ಥದಿಂದ ಧ್ವನಿತವಾದರೆ ದುಷ್ಟವೆನಿಸುವುದು. ಅದನ್ನು ಹೀಗೆ (= ಈ ಮುಂದಿನ

[77ನೇ ಪುಟ ನೋಡಿ]

ಅಕ್ಷಮ್ಯವೆನಿಸದು[2]). ಇತ್ಥಂ ಚ-'ಧ್ವನಿ' ಎಂಬುದು ಅಲಂಕಾರ. (ಅಲಂಕಾರಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವವಲ್ಲ.) ಅದು (ಅಲಂಕಾರವೂ) ಶಬ್ದದಿಂದ ಹೊಳೆಯುತ್ತದೆ, [ಅರ್ಥದಿಂದಲ್ಲ] ಅರ್ಥದಿಂದಲೂ ಅರ್ಥಾಂತರ ಹೊಳೆಯುತ್ತದೆ ಎಂದರೆ ಅದು [ಆ ಮತವು] ದೂಷ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಧ್ವನಿಯೆಂಬುದು ಪೂರ್ವೋಕ್ತವಾದ ಅಲಂಕಾರಗಳಲ್ಲೇ ಅಡಕವಾಗುತ್ತದೆಂಬುದನ್ನು ಈ ಮುಂದಿನ ಲಕ್ಷ್ಯದ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಇದಿಷ್ಟು ಮಾರ್ಗಕಾರನ ಈ ಮೇಲಿನ ಪದ್ಯದಿಂದ ಹೊರಡುವ ಅರ್ಥ. 'ಕಮಲದೊಳನಿಮಿಷಯುಗಂ' ಎಂಬ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯೆಂಬ ಅಲಂಕಾರವಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. 'ಚೋದ್ಯಂ' ಎಂಬ ಪದವು ಅತಿಶಯದ್ಯೋತಕ.

ಧ್ವನಿಪ್ರಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಧ್ವನಿಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ತಂದುಕೊಂಡೇ ಮಾರ್ಗಕಾರನ ಈ ಧ್ವನಿಸೂತ್ರವನ್ನು ಅರ್ಥೈಸುವುದು ಸಮಂಜಸವಾದೀತು. ಧ್ವನಿಯ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ 'ಅರ್ಥ'ಶಬ್ದವೂ ಘಟಕವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಹಾಗೂ 'ಉಪಸರ್ಜನೀಕೃತಸ್ವಾರ್ಥೌ-ಶಬ್ದಾರ್ಥೌ-ತಮರ್ಥಂ ವ್ಯಂಕ್ತಃ' ಎಂಬುದರ ತಾತ್ಪರ್ಯವನ್ನು 'ಕಮಲದೊಳನಿಮಿಷಯುಗಂ' ಎಂಬಲ್ಲಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿದಾಗ ಮಾರ್ಗಕಾರನಿಲ್ಲಿ ಏನು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆಂಬುದು ಹೊಳೆಯದಿರದು.

ಶಬ್ದದಂತೆಯೇ ಅರ್ಥವೂ ಕೂಡ ವ್ಯಂಜನಾವೃತ್ತಿಯ ಮೂಲಕ ಅರ್ಥಾಂತರ ಪ್ರತ್ಯಾಯಕವೆಂದು ಧ್ವನಿಸಿದ್ಧಾಂತದ ಮೂಲಮಂತ್ರ. ಅರ್ಥದೆ [ಯೆನೆ] ದೂಷ್ಯಂ ಎಂಬ ಮಾರ್ಗಕಾರನ ಈ ಮಾತು ವ್ಯಂಜನಾವೃತ್ತಿಯ ವಿರುದ್ಧ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಕೇಳಿಬಂದ ಪ್ರತಿಭಟನೆ, ಶಬ್ದದಿಂದ ಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿ, ನಾವೂ ಅದನ್ನು ಒಪ್ಪುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ, ಅರ್ಥದಿಂದಲೂ ಅರ್ಥಾಂತರ ಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆಯೆಂದರೆ ಇದು ನಂಬಲಾಗದ ಮಾತು, ಯಾಕೆಂದರೆ ಇದುವರೆಗೆ ಯಾವ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರೂ ಹಾಗೆ ಹೇಳಲಿಲ್ಲ. ಹೊಸದಾಗಿ ಈಗ ಕೇಳಬರುತ್ತಿರುವ ಈ ವಾದ ಶಾಸ್ತ್ರ ವಿರುದ್ಧ. 'ಶಬ್ದದಿಂದ ವ್ಯವಹಾರ' ವೆಂಬುದು ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತಿದೆಯೇ ಹೊರತು ಅರ್ಥದಿಂದ

[76ನೇ ಪುಟದಿಂದ]

ಉದಾಹರಣೆಯಿಂದ) ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುವುದು. 'ಕಮಲದಲ್ಲಿ ಅನಿಮಿಷಗಳ ಜೋಡಿ ಒಪ್ಪಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇದು ಸೋಜಿಗ!'

ಶ್ರೀಮಾನ್ ಎಂ.ವಿ. ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ
ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ-ಟಿಪ್ಪಣಿ
ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಘ: ಗೌ. ಆರ್ಟ್ಸ್ ಮತ್ತು ಸೈನ್ಸ್ ಕಾಲೇಜು, ಬೆಂಗಳೂರು
1968: ಪುಟ-357

2. ಶಾಸ್ತ್ರ-ಸೂತ್ರ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ವಿವಕ್ಷಿತ ಶಾಬ್ದಬೋಧ ನಿರ್ವಾಹಕ್ಕಾಗಿ ಆಕಾಂಕ್ಷೆ ಯೋಗ್ಯತೆಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ಉಚಿತ ಪದಗಳ ಅಧ್ಯಾಹಾರ, ಅನುವರ್ತನೆಗಳು ಸರ್ವೇ ಸಾಮಾನ್ಯ. ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಬದಲಾವಣೆಯೂ ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ.

ಅರ್ಥಾಂತರ ವ್ಯವಹಾರವೆಲ್ಲೂ ಇಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅರ್ಥದಿಂದಲೂ ಅರ್ಥಾಂತರ ತೋರುತ್ತದೆಯೆಂದರೆ ಆ ಮಾತು ಲೋಕವಿರುದ್ಧವೂ ಆಯಿತು, ವ್ಯಾಕರಣ, ಕೋಶ ಮೊದಲಾದವು ಶಬ್ದವನ್ನಾಶ್ರಯಿಸಿ ಪ್ರವೃತ್ತವಾಗಿಯೋ ಹೊರತು ಅರ್ಥವನ್ನಾಶ್ರಯಿಸಿ ಅಲ್ಲ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಲೋಕ-ಶಾಸ್ತ್ರ-ವಿರುದ್ಧವಾದ 'ಅರ್ಥವೂ ಅರ್ಥಾಂತರ ಪ್ರತ್ಯಾಯಕ'ವೆಂಬ ಮಾತು ದೂಷ್ಯ.

ಅಭಿಧಾ ಲಕ್ಷಣ ಎಂಬೀ ಎರಡು ಶಬ್ದವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ತಾರ್ಕಿಕರು ಮತ್ತು ಮೀಮಾಂಸಕರು ಒಪ್ಪಿದ್ದಾರೆ. ಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲೂ ಸಹ ಈ ಎರಡು ಶಬ್ದ ವೃತ್ತಿಗಳಿಂದಲೇ ವ್ಯವಹಾರ ನಿರ್ವಾಹವಾಗುತ್ತಿರುವಾಗ ಕಂಡು ಕೇಳಿ ಅರಿಯದ ಯಾರೋ ಹುಟ್ಟಿಸಿದ ನಂಬಲಾಗದ ಈ ವ್ಯಂಜನಾವೃತ್ತಿ (ಧ್ವನಿ) ಯಿಂದ ಆಗ ಬೇಕಾದ್ದೇನಿದೆ? ಎಂದು ಅಲಂಕಾರಂತರ್ಭಾವವಾದಿಗಳಾದ ಧ್ವನಿವಿರೋಧಿಗಳ ವಕ್ತವ್ಯ. ಮಾರ್ಗಕಾರನೂ ಕೂಡ ಅವರಲ್ಲೊಬ್ಬನೆಂದರಿಯಬೇಕು, ಅರ್ಥವೆ [ಯೆನೆ] ದೂಷ್ಯಂ ಎಂದು ಅವನು ಧ್ವನಿಯ ವಿರುದ್ಧ ಸಿಡಿದೆದ್ದಿದ್ದಾನೆ. ಇದಿಷ್ಟು 'ಧ್ವನಿಯೆಂಬುದಳಂಕಾರಂ' ಎಂಬಲ್ಲಿನ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿ, 'ಧ್ವನಿಯೆಂಬುದಳಂಕಾರಂ' ಎಂಬೀ ಮಾತು ಮಾರ್ಗಕಾರನದೇ ಹೌದಾದರೆ, ಅವನಿಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಖಂಡಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಪ್ರಮಾಣಾಂತರದ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ, ಮಾರ್ಗಕಾರನೂ ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕವನ್ನು ನೋಡಿರಲಿಲ್ಲೆಂಬುದಂ ನಿಜ. ಜೊತೆಗೆ 'ಯತ್ರಾರ್ಥಃ ಶಬ್ದೋವಾ...' ಎಂಬ ಧ್ವನಿಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಅವನು ವಿಮರ್ಶಿಸಿದ್ದಾನೆಂಬುದೂ ಕೂಡ ಅಷ್ಟೇ ಸತ್ಯ. 'ಕಮಲದೊಳನಿಮಿಷಯುಗಂ' ಎಂಬ ಇಲ್ಲಿನ ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನು 'ಯತ್ರಾರ್ಥಃ ಶಬ್ದೋವಾ...' ಎಂಬ ಧ್ವನಿ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ತಾಳೆ ಹಚ್ಚಿ ನೋಡಿದರೆ ಈ ವಿಷಯ ಸ್ಪಷ್ಟ. 'ಕಮಲ' ಮತ್ತು 'ಅನಿಮಿಷ' ಎಂಬ ಶಬ್ದಗಳು ತಮ್ಮ ಮುಖ್ಯಾರ್ಥ (ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ) ಗಳಾದ ತಾವರೆ ಹಾಗೂ ಮೀನು ಎಂಬುದನ್ನು ಹಿಂದಿಟ್ಟು ಮುಖ ಹಾಗೂ ಕಣ್ಣುಗಳೆಂಬ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಸಹೃದಯರ ಮುಂದೊಡ್ಡುತ್ತವೆ, ಇದು ಸಾಧ್ಯವಸಾನಲಕ್ಷಣೆಯೆಂಬ ಶಬ್ದವೃತ್ತಿಯಿಂದಲೇ ಸಿದ್ಧಿಸುತ್ತದೆಂಬುದು ಅಲಂಕಾರಿಕರ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ಕಮಲದೋಳನಿಮಿಷಯುಗಂ-ಎಂಬಂತಹ ಲಕ್ಷ್ಯಗಳಲ್ಲಿ–ಲಕ್ಷಣಾ, ಗೌಣೀ ವೃತ್ತಿಯಿಂದ ಎಲ್ಲಿ ಸಹೃದಯರಿಗೆ ಚಮತ್ಕಾರದ ಅತಿಶಯ ತೋರುತ್ತದೋ, ಅಲ್ಲಿ–ಧ್ವನಿವಾದಿಗಳು 'ಧ್ವನಿ' ಯೆಂಬೊಂದು ನವೀನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ, ನವೀನ ಕಾವ್ಯತತ್ವವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರಾದೀತೆಂಬುದು ಮಾರ್ಗಕಾರನ ಕಲ್ಪನೆ. ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಖಂಡಿಸಲು ಅವನಿಗೆ ಇದಿಷ್ಟು ಅರಿವು ಸಾಕು. ಪ್ರಾಚೀನ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸದಿದ್ದುದರಿಂದಲೂ, ಇದೀಗ ಕೇಳಿ ಬರುವುದರಿಂದ ಅಧುನಿಕೋತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿತವೆನಿಸಿದ್ದರಿಂದಲೂ ಕೂಡ ಮಾರ್ಗಕಾರನಿಗೆ ಅದು ಹಿಡಿಸಲಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುವುದು ಮಾರ್ಗಕಾರನ ಸಂಪ್ರದಾಯ

ನಿಷ್ಠೆ. ಹಾಗೂ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರ ವಚನದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಾಸ, ಅಷ್ಟೇತೊರತು ಧ್ವನಿಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಒಂದಿಷ್ಟೂ ಕುಂದಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಇದರಿಂದ ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವು ಅಂದಿನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನಷ್ಟು ಎತ್ತರದ್ದಾಯಿತೆನ್ನಬಹುದು. ಮಾರ್ಗಕಾರನ ಈ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ 'ಧ್ವನಿ'ಯೆಂಬೊಂದು ವಿಲಕ್ಷಣವಾದ ಅಲಂಕಾರವನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿದು ಅದರ ಲಕ್ಷ್ಯ-ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಸಮನ್ವಯ ಮಾಡಲು ನಾಡಿನ ಹಿರಿಯ ವಿದ್ವಾಂಸರನೇಕರು ತುಂಬಾ ಕ್ಲೇಶಪಟ್ಟುದು ಅವರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳ ಹತ್ತಾರು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲೇ ಅಪೂರ್ವವಾದ ಈ ಬಗೆಯ ಅರ್ಥವಿವರಣೆಯನ್ನು ಅಕಸ್ಮಾತ್ ಮಾರ್ಗಕಾರನೇನಾದರೂ ಕೇಳಿದ್ದರೆ ಖಂಡಿತವಾಗಿಯೂ 'ಅರ್ಥದೆ ದೂಷ್ಯಂ' ಎಂದು ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ಉಚ್ಚರಿಸುತ್ತಿದ್ದ.

ದಂಡಿ ಹಾಗೂ ಮಾರ್ಗಕಾರನ ಪ್ರಕಾರ ಭಾವಿಕವು ರೂಪಕವೇ ಮೊದಲಾದ ಅರ್ಥಾಲಂಕಾರ ಮಾಲಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸೇರುವದಿಲ್ಲ. ಅದು ಈ ಹಿಂದಿನ 34 ಅರ್ಥಾಲಂಕಾರಗಳಲ್ಲೂ ಹಾಸು ಹೊಕ್ಕಾಗಿ ಇರುವ ಒಂದು ಕಾವ್ಯಶೋಭಾಕರವೆನಿಸುವ ಧರ್ಮ ವಿಶೇಷ ಅಷ್ಟೇ. ರೂಪಕಾದಿಗಳಿಗಿಂತಲೂ ವಿಶಾಲಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಅಲಂಕಾರವೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ದಂಡಿಯು ಅರ್ಥಾಲಂಕಾರ ನಿರೂಪಣೆಯ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಭಾವಿಕವನ್ನು ಹೆಸರಿಸಿದ, ಅವನು ತನ್ನ ಪ್ರತಿಜ್ಞಾಪದ್ಯದಲ್ಲೂ ಭಾವಿಕವನ್ನು ಹೆಸರಿಸಿದ್ದಾನಾದರೂ ಅದು 'ಪ್ರಬಂಧ ವಿಷಯಕವಾದ ಗುಣ' ವೆನ್ನುವದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಮಾರ್ಗೀಯ ಗುಣಗಳನ್ನು, ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯಗಳ ಬಗೆಗೆ ಹೇಳುವ ಸಂಧ್ಯಂಗ, ವೃತ್ತ್ಯಂಗಗಳನ್ನೂ ಸಹ ದಂಡಿಯು ಕಾವ್ಯಶೋಭಾಕರ ಧರ್ಮಗಳೆಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ 'ಅಲಂಕಾರ' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಮಾರ್ಗಕಾರನು ದಂಡಿಯನ್ನನುಸರಿಸಿ ಅರ್ಥಾಲಂಕಾರ ನಿರೂಪಣೆಯ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಭಾವಿಕವೂ ಅಲಂಕಾರ (ಕಾವ್ಯ ಶೋಭಾಕರವಾದ ಧರ್ಮ) ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಭಾವಿಕವು ಮೂವತ್ತೈದನೆಯ ಅಲಂಕಾರವೆನಿಸುವದಿಲ್ಲ. 'ಧ್ವನಿ'ಯನ್ನಂತೂ ಮಾರ್ಗಕಾರನು ಅಲಂಕಾರವೊಂದರ ಹೆಸರಾಗಿ ಉಚ್ಚರಿಸಲೇ ಇಲ್ಲ. 'ಭಾವಿಕವೆಂದರೆಬರ್' ಎಂಬ ನಾಗವರ್ಮನ ಮಾತನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬಹುದು. ಅರ್ವಾಚೀನರು ಭಾವಿಕವೂ ಒಂದು ಅರ್ಥಾಲಂಕಾರವೆಂದೊಪ್ಪುವ ಮಾತು ಬೇರೆ.

ರನ್ನನು ಹೇಳುವ '... ಅಲಂಕ್ರಿಯಾರಚನೆ ಮೂವತ್ತಾರು' ಎಂಬಲ್ಲಿ 35, 36ನೇ ಅಲಂಕಾರಗಳು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಭಾವಿಕ ಹಾಗೂ ಮಾರ್ಗಕಾರನು ಹೇಳಿದ (?) ಧ್ವನ್ಯಲಂಕಾರಗಳೆಂದು ಶಂಕಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದು ಸಕಾರಣವಾಗಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ 'ಅಲಂಕಾರ' ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರ ಅರ್ಥಾಲಂಕಾರ ಎಂದು ಈ ಎರಡೂ ಅರ್ಥ ವಿವಕ್ಷಿತವಾದುದು, ಪ್ರಕರಣಾದಿ ಗಮಕವೇನಾದರೂ ಇದ್ದಲ್ಲಿ

ಮಾತ್ರ ಒಂದನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟು ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಲೆಕ್ಕಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವದು ಸಂಪ್ರದಾಯ. ಕಾವ್ಯವನಿತೆಯು ಶರೀರಶೋಭೆಗೆ ಶಬ್ದಾಶ್ರಿತ ಹಾಗೂ ಅರ್ಥಾಶ್ರಿತ ವೆಂಬೀ ಇತರ್ರರದ ಅಲಂಕಾರಗಳಿವೆಯೆಂದು ಮಾರ್ಗಕಾರನೇ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕಾರಣ ರನ್ನನು ಹೇಳುವ 36 ಅಲಂಕಾರಗಳೆಂದರೆ, ಯಮಕ ಅನುಪ್ರಾಸವೆಂಬೆರಡು ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರ ಭೇದಗಳು, 34 ಅರ್ಥಾಲಂಕಾರಗಳು ಎಂದು ಲೆಕ್ಕಿಸುವದೇ ಯುಕ್ತಿ ಯುಕ್ತ.

ಮಾರ್ಗಕಾರನು ಹೇಳಿದ್ದ 'ಧ್ವನಿಯೆಂಬುದು ಅಲಂಕಾರ' ಎಂದು. ನಾವು ಇದನ್ನು 'ಧ್ವನ್ಯಲಂಕಾರ'ವೆಂದು ಭ್ರಮಿಸಲು ಕಾರಣಗಳೆರಡು :– ಅರ್ಥಾಲಂಕಾರ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಈ ಮಾತು ಬಂದಿರುವದೊಂದು ; ಲಕ್ಷ್ಯವೊಂದನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಿದ್ದು ಇನ್ನೊಂದು. ಪ್ರತಿಜ್ಞಾತವಾದ ಅರ್ಥಾಲಂಕಾರಗಳ ನಿರೂಪಣೆ ಮುಗಿದೊಡನೆ, ಅವಶ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳಲೇಬೇಕಾದ ಇನ್ನೆರಡು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಗ್ರಂಥ ಸಮಾಪ್ತಿಗೆ ಮುಂಚೆ ಭಾವಿಕದ ವಿಚಾರ, ಹಾಗೂ ಧ್ವನಿಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಗಳನ್ನು ಹೇಳಿ ಗ್ರಂಥ ಸಮಾಪ್ತಿಗೆ ತೊಡಗುತ್ತಾನೆ ಗ್ರಂಥಕಾರ. ಶಿಷ್ಯರಿಗೆ ಅರ್ಥಾತ್ ಅಭ್ಯಾಸಿಗಳಿಗೆ ತನ್ನ ಹೇಳಿಕೆಯು ಮನದಟ್ಟಾಗಲೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಿಂದ ಅತಿ ಶಯೋಕ್ತಿಯ ಲಕ್ಷ್ಯವೊಂದನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಿದ್ದು ಯುಕ್ತವೇ ಸರಿ.[3]

'ಪುರಾಣ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ'ವಾಗಿರುವ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಅದೇ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುವೆನೆಂದು ಪ್ರತಿಜ್ಞೆ ಮಾಡಿದ ಗ್ರಂಥಕಾರನು ಪ್ರಾಚೀನ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರು ಹೇಳದೇ ಇರುವ ಈ ಧ್ವನ್ಯಲಂಕಾರವನ್ನು ಮಾರ್ಗಕಾರನು ಸ್ವಕಪೋಲ ಕಲ್ಪಿತವಾಗಿ ಹೇಳಿದನೆಂದರೆ ಅದು ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯೆನಿಸದು, 'ಯಾವುದೋ ಕಾವ್ಯರಹಸ್ಯವೇ ಧ್ವನಿ ಯಂತೆ' ಎಂದಿಷ್ಟು ಮಾತ್ರ ಕೇಳಿಸಿಕೊಂಡ ಮಾರ್ಗಕಾರನು ಅದರ ಸ್ವರೂಪ ಪರಿ ಜ್ಞಾನವು ಸುತರಾಂ ಆಗದಿದ್ದಲ್ಲಿ ಅದು ಗುಣವೇ ? ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರವೇ ? ಅಥವಾ ಇನ್ನಾವುದೇ ಕಾವ್ಯಧರ್ಮವೇ ? ಎಂಬುದರ ಸ್ಥೂಲ ಪರಿಜ್ಞಾನವೂ ಆಗದಿದ್ದಲ್ಲಿ- 'ಧ್ವನ್ಯಲಂಕಾರ'ವನ್ನಾದರೂ ಅವನು ಹೇಳುವ ಬಗೆ ಹೇಗೆ ? 'ವಿವೇಕ ಬೃಹಸ್ಪತಿ' ಯ ಸಭಾಸದನಾದ ಮಾರ್ಗಕಾರನು 'ಎತ್ತು ಈಯಿತೆಂದರೆ ಕೊಟ್ಟಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟು' ಎಂಬುತಹ ವಿವೇಕಶೂನ್ಯನೆನ್ನಲು ನನ್ನ ಮನಸ್ಸು ಒಪ್ಪುವದಿಲ್ಲ.

ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕದ ನಂತರ, ಆದರೂ ಆನಂದವರ್ಧನನು ಇನ್ನೂ ಜೀವಿಸಿರು ವಾಗಲೇ ಕಾಶ್ಮೀರದ ಜಯಂತಭಟ್ಟನು ತನ್ನ 'ನ್ಯಾಯ ಮಂಜರಿ' ಗ್ರಂಥವಲ್ಲಿ ಈ

---

3. ನ್ಯಾಯಮಂಜರೀಕಾರ ಜಯಂತಭಟ್ಟನೂ ಸಹ ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಧ್ವನಿ ಯನ್ನು ಖಂಡಿಸುವಾಗ ಎಂಬುದನ್ನಿಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬಹುದು-ಶ್ರೀ ಜಗನ್ನಾಥ ಪಾರೀರು ಹಿಂದೀ ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ-ಭೂಮಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಿಸಿದ್ದಾರೆ, ನ್ಯಾಯಮಂಜರೀ 1-45. ಚೌಖಂಬಾ ಪ್ರಕಾಶನ :

ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಖಂಡಿಸಿದ್ದನಂತೆ, ಆದರೆ ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕದ ಸಮಕಾಲದಲ್ಲೇ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಖಂಡಿಸಿದ ಗ್ರಂಥಸ್ಥ ಉದಾಹರಣೆ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗವನ್ನುಳಿದು ಅದು ಇನ್ನೆಲ್ಲೂ ಸಿಗಲಾರದೇನೋ !

ಧ್ವನಿಯ ಬಗೆಗೆ ಮಾರ್ಗಕಾರನು ತಳೆದ ಈ ನಿಲುವಿಗೆ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಕಾಲ ಬೆಂಬಲವಿತ್ತೆಂದೂಹಿಸಲು ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗದ ನಂತರ, ಕ್ರಿ.ಶ. 930ರ ಸುಮಾರಿಗೆ ರತ್ನಶ್ರೀ ಜ್ಞಾನನೆಂಬ ಪಂಡಿತನು ರಾಷ್ಟ್ರಕೂಟ ವಂಶದ ತುಂಗನೆಂಬ ಸಾಮಂತ ಚೂಡಾಮಣಿಯ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ದಂಡಿಯ ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶಕ್ಕೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಬರೆದನಂತೆ. ಈ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದ ಸಮಾಸೋಕ್ತಿ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ 'ಇದನ್ನೇ ಕೆಲವರು ಧ್ವನಿಯೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ[4]' ಎಂದು ಹೇಳಿ ಧ್ವನಿಲಕ್ಷಣಕಾರಿಕೆಯನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ರತ್ನಶ್ರೀಜ್ಞಾನನ ಆಶ್ರಯದಾತನಾದ ಈತನು ಯಾವ ತುಂಗ? ಹಾಗೂ ಅವನ ಕಾಲ ಯಾವುದೆಂಬುದು ಇನ್ನೂ ಖಚಿತವಾಗಬೇಕು.

ಮಾರ್ಗಕಾರನ 'ಧ್ವನಿಯಿಸುಗುಂ ಶಬ್ದದಿಂದಂ, ಅರ್ಥದೆಯುಂ ಧ್ವನಿಯಿಸುಗುಮೆನೆ ದೂಷ್ಯಂ – ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ವಾಕ್ಯಪದೀಯದ ಈ ಮಾತನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು :–

ನ ಸೋಽಸ್ತಿ ಪ್ರತ್ಯಯೋ ಲೋಕೇ ಯಃ ಶಬ್ದಾನುಗಮಾದೃತೇ ।
ಅನುವಿದ್ಧಮಿವ ಜ್ಞಾನಂ ಸರ್ವಂ ಶಬ್ದೇನ ಭಾಸತೇ ॥

(ಶಬ್ದದ ಒಡನಾಟವಿಲ್ಲದ ಅರಿವೆಂಬುದೊಂದಿಲ್ಲ, ಅರಿವು ಯಾವುದೇ ಇರಲಿ, ಅದು ಶಬ್ದದಿಂದಲೇ ಹೊಳೆಯಬೇಕು). ಇಲ್ಲಿನ 'ಶಬ್ದೇನ ಭಾಸತೇ' ಎಂಬುದೇ ಮಾರ್ಗಕಾರನಲ್ಲಿ 'ಧ್ವನಿಯಿಸುಗುಂ ಶಬ್ದದಿಂದಂ' ಎಂದು ಅನುವಾದಗೊಂಡಿದೆಯೆಂದು ನನ್ನ ಎಣಿಕೆ.

---

4. ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣಂ, ಮಿಥಿಲಾ ವಿದ್ಯಾಪೀಠ : ದರಭಂಗಾ (ಬಿಹಾರ) : 1957 : ಪುಟ 131.

'ಕಾವ್ಯಾರ್ಥ ಚಿಂತನ' : ಒಂದು ಪರಿಶೀಲನೆ*

ಶೀ. ನಂ. ಶಂಕರನಾರಾಯಣ

1

ಡಾ॥ ಜಿ. ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪನವರು ಭಾರತೀಯ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಗಳನ್ನು ತೌಲನಿಕವಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸಿ, ಕಳೆದ ಇಪ್ಪತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಸುದೀರ್ಘ ಕಾಲಾವಧಿಯಲ್ಲಿ, ಬೇರೆಬೇರೆಯ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಹದಿಮೂರು ಲೇಖನಗಳು 'ಕಾವ್ಯಾರ್ಥ ಚಿಂತನ'ದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡಿವೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಲೇಖನದಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದೊಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ವಿಷಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಭಾರತೀಯ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರು ಏನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುದನ್ನು ದಾಖಲು ಮಾಡುತ್ತಾ, ಅವುಗಳಿಗಿರುವ ಸಾಮ್ಯ ಮತ್ತು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ, ತಮ್ಮ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. "ಈ ತೌಲನಿಕ ಅಧ್ಯಯನದಿಂದ ಹೊರಡುವ ಕೆಲವು ಹೊಸ ಅಥವಾ ಬೇರೆಯೇ ಆದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವುದರ ಕಡೆಗೆ ನನ್ನ ಗಮನವನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಈ ಕೃತಿ ಇದುವರೆಗೂ ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ನಡೆದಿರುವ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಪೂರಕವೂ, ಅಧ್ಯಯನದ ಮುಂದುವರಿಯುವಿಕೆಯೂ ಆಗುವುದರ ಜತೆಗೆ, ಸ್ವರೂಪ ಹಾಗೂ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯಂದೇ ಆಗಬೇಕೆನ್ನುವುದೂ ನನ್ನ ಉದ್ದೇಶ"(ಪು. IV) ಎಂದು ಲೇಖಕರು ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಈ ಸಮೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಡಾ॥ ಜಿ. ಎಸ್. ಎಸ್. ಅವರು ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಮಾತುಗಳು ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಕುರಿತು ವಿಚಾರಮಾಡಲಾಗಿದೆ; ಹಾಗೆಯೇ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಈಗಾಗಲೇ ಸಾಕಷ್ಟು ಪರಿಚಿತವಾಗಿರುವ ವಿಷಯಗಳ ವಿವರಗಳಿಗೆ ತೊಡಗದೆ, ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ತೌಲನಿಕ ವಿಧಾನದಿಂದ ತಿಳಿದುಬಂದಿರುವ ಸಾರವತ್ತಾದ ವಿಷಯಗಳೇನು ಎಂಬುದನ್ನು ಕುರಿತು ವಿಚಾರ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

2

'ಕಾವ್ಯಾರ್ಥ ಚಿಂತನ'ದ ಮೊದಲ ಎರಡು ಲೇಖನಗಳೂ ಕಾವ್ಯದ ಆಕರ ವನ್ನೂ, ಮೂರನೆಯ ಲೇಖನ ಕಾವ್ಯದ ಪರಿಕರವನ್ನೂ ಕುರಿತದ್ದಾಗಿವೆ. 'ಪ್ರತಿಭೆ'

---

* ಡಾ॥ ಜಿ. ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ, ಕಾವ್ಯಾರ್ಥ ಚಿಂತನ (ಶಾರದಾ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, 1983, ಪು. 264 + viii)

ಮತ್ತು 'ಸ್ಫೂರ್ತಿ' ಈ ಎರಡು ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಸೃಷ್ಟಿಯ ಮೂಲದ ಶೋಧನೆ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಕಲ್ಪನೆ (Fancy) ಪ್ರತಿಭೆಯ (Imagination) ಒಂದು ಭಾಗ ವೆಂದೂ ಸ್ಫೂರ್ತಿ (Inspiratiin) ಪ್ರತಿಭೆಯ ಒಂದು ಹಂತವೆಂದೂ ಲೇಖಕರು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರೊ॥ ತೀನಂಶ್ರೀ ಅವರು 'ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ' ಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಮಾಡಿರುವ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿ ಕೊಂಡು, ಆ ಬಗ್ಗೆ ಇನ್ನೂ ವಿವರವಾದ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರತಿಭೆ ಮತ್ತು ಸ್ಫೂರ್ತಿಯ ಸ್ವರೂಪ, ಪ್ರತಿಭೆಯ ವಿವಿಧ ಬಗೆಗಳು, ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ದಂತೆ ಮನೋವಿಜ್ಞಾನದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆದಿರುವ ಅಧ್ಯಯನಗಳು–ಈ ಎಲ್ಲ ವಿಷಯವಾದ ವಿದ್ವತ್‌ಪೂರ್ಣವಾದ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರು ಪ್ರತಿಭೆಯ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟರೇ ಹೊರತು, ಮನೋವಿಜ್ಞಾನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಒಳಹೊಕ್ಕು ನೋಡಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ "ಪ್ರತಿಭೆ ಎನ್ನುವುದು ಏನೋ ಒಂದು ಅಲೌಕಿಕ ಶಕ್ತಿ, ಅದರಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸಿನ ಬೇರೆಯ ವ್ಯಾಪಾರಗಳಿಗೆ ಇಲ್ಲದ ಏನೋ ಒಂದು ಗೂಢತೆ, ಪಾವಿತ್ರ್ಯತೆ ಇದೆ ಎಂಬ ಭಾವುಕ ದೃಷ್ಟಿಯಾಗಲಿ, ಅದೊಂದು ಮಾನವ ಮತಿಯ ಹಲವು ವ್ಯಾಪಾರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಎಂಬ ನಿರ್ಭಾವುಕ ದೃಷ್ಟಿಯಾಗಲಿ ಸಮರ್ಪಕ ಎಂದು ನಮಗೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಪ್ರತಿಭಾಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಅಟ್ಟಕ್ಕೇರಿಸಿದರೆ, ಮತ್ತೊಂದು ಅದರ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸಿ ಬೀದಿಗೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಬಹುಶಃ ಸತ್ಯ ಈ ಎರಡರ ನಡುವೆ ಇರಬೇಕು" (ಪು. 3–4), "...ಯಾವ ಮನಸ್ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೂ ಸಹ ಅದು ವಿಶೇಷ ಸಂವೇದನಾಶೀಲವಾದ ಮನಸ್ಸಿನ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವೆಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ" ಎಂಬ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಲೇಖಕರ ವಿಮರ್ಶಾಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಕವಿಯನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ದ್ರಷ್ಟಾರ ಎಂದೂ ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ದ್ರಷ್ಟಾರ ಎಂದರೆ ಮುಂದಾಗುವುದನ್ನು ಕಾಣುವವನು ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಮಾನವನ ಅತೀಂದ್ರಿಯ ದರ್ಶನಶಕ್ತಿಗೆ (Extra - sensory perception) ಮತ್ತು ಸೃಜನಶೀಲತೆಗೆ (creativity) ನಿಕಟವಾದ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಪರಾಮನೋವಿಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ (Para-psycholgy) ಈ ಬಗ್ಗೆ ನಡೆದಿರುವ ಅಧ್ಯಯನ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಹಾಗೂ ಅದರ ಮೂಲವಾದ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಮೇಲೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಬೆಳಕನ್ನು ಚೆಲ್ಲುತ್ತದೆ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಬಹುದಾಗಿದೆ. ಜಿ.ಎಸ್.ಎಸ್. ಅವರು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ Auditory Imagination, Symbolic Imagination, Plastic Imagination, Diffluent Imagination ಮೊದಲಾದವನ್ನು ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳ ನಿದರ್ಶನಗಳಿಂದ ಸಮರ್ಥಿಸಿದ್ದಾರೆ; ಹಾಗೆಯೇ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಹಲವು ಮಜಲುಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. "ಸ್ಫೂರ್ತಿ" ಮತ್ತು "ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ"—ಈ ಲೇಖನ ಗಳಲ್ಲಿ ಈ ವಿಷಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಭಾರತೀಯ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರ

ಆಲೋಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮ್ಯವಿದೆ ಎಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಲೇಖನಗಳು ವಿದ್ವತ್‌ಪೂರ್ಣವಾಗಿವೆ. ಸ್ಫೂರ್ತಿ ತತ್ವದ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೂ ಪ್ರತಿಭೆಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧಗಳ ಹಾಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇದುವರೆಗೂ ಯಾರೂ ಹೇಳಿರಲಿಲ್ಲ. ಈ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಜಿ.ಎಸ್.ಎಸ್. ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ್ದಾರೆ (ಪು. 65, 66, 67). ಈ ಲೇಖನ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ತತ್ವದ ಬಗ್ಗೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಡೆದಿರುವ ಮೊದಲನೆಯ ತೌಲನಿಕ ವಿವೇಚನೆಯಾಗಿದೆ. ಭಾವಗೀತೆ ಮತ್ತು ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳೊಡನೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಎಡ್ಗರ್ ಆಲೆನ್‌ಪೋ ಮತ್ತು ಜಾನ್ ಡ್ರಿಂಕ್ ವಾಟರ್ ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿದ್ದಾರೆ. ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ರಚನೆಗೆ ಮೂಲವಾದ ಮತ್ತು ಭಾವಗೀತೆಗೆ ಪ್ರೇರಕವಾದ ಕವಿ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವನಿಷ್ಠವಾದ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯ ವಿಶೇಷತೆಯಲ್ಲಿ ತುಂಬ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ ಎಂಬ ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಜಿಎಸ್‌ಎಸ್ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕವಿಯ ಸಮೃದ್ಧವಾದ ಅನುಭವ, ವಿಮರ್ಶನಪ್ರಜ್ಞೆ, ಪರಂಪರೆಯ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಮೊಲಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯುಳ್ಳದ್ದಾಗಿದೆ ಎಂಬ ಮುಖ್ಯವಾದ ಹೊಸ ವಿಷಯವನ್ನು "ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ" ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಲೇಖಕರು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ್ದಾರೆ.

"ಉಪಮೆ-ರೂಪಕ-ಪ್ರತಿಮೆ" ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ನಿತ್ಯೋಪಯೋಗಿ, ಶಾಸ್ತ್ರೋಪಯೋಗಿ ಮತ್ತು ಭಾವೋಪಯೋಗಿ ಎಂಬ ಮೂರು ಬಗೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿರುವುದು, ರಿಡರ್ಡ್ಸ್ ಮತ್ತು ಕುವೆಂಪು ಅವರನ್ನನುಸರಿಸಿಯೂ ಹೊಸದನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡಿರುವುದರ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿದೆ. ಸಂಕೇತ, ಪ್ರತೀಕ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಮೆ ಇವಕ್ಕಿರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಬಹಳ ಹಿಂದೆಯೇ ಕುವೆಂಪು ಗುರುತಿಸಿದ್ದರು: ಅಭಿಧಾ, ಲಕ್ಷಣಾ ಮತ್ತು ವ್ಯಂಜನಾ ವೃತ್ತಿಗಳಿಗಿರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ತೀನಂಶ್ರೀ ಅವರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದರು. ಆದರೆ "ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರತಿಮಾ ತತ್ವದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಂಕೇತ (sign), ಪ್ರತೀಕ (symbol) ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಮೆ (Image) ಈ ಮೂರರೊಡನೆ ಅಭಿಧಾ, ಲಕ್ಷಣಾ ಮತ್ತು ವ್ಯಂಜನಾ ಈ ಮೂರನ್ನೂ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಇರಿಸಿ ನೋಡುವುದು ಅಸಂಗತವಾಗಲಾರದು" (ಪು. 110) ಎಂಬ ಲೇಖಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಹೊಸ ಆವಿಷ್ಕಾರವಾಗಿದ್ದು, ಗಂಭೀರವಾದ ಚಿಂತನೆಗೆ ಅವಕಾಶಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ. "ವ್ಯಂಜಕದ" ಕಲ್ಪನೆ "ಪ್ರತಿಮಾ" ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಒಳಗೊಂಡು, ಅದಕ್ಕಿಂತ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ನಿಲ್ಲಬಲ್ಲದು" ಎಂದು ತೀನಂಶ್ರೀ ಹೇಳಿದ್ದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಲೇಖಕರು ವಿಚಾರಮಾಡುವ ಅಗತ್ಯವಿತ್ತು[2].

2. ತೀ. ನಂ. ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ, ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ (ಮೈಸೂರು: ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ, 1961, ಪು. xviii)

ಪೂರ್ಣೋಪಮೆ ಮತ್ತು ಲುಪ್ತೋಪಮೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಲೇಖಕರ ಈ ಮಾತುಗಳು ಅವರ ಸ್ವತಂತ್ರ ವಿಚಾರ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಒಳ್ಳೆಯ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿದೆ. "ನಮ್ಮ ಆಲಂಕಾರಿಕರು ಕೇವಲ 'ಲುಪ್ತೋಪಮೆ' ಎಂದು ಕರೆದರೇ ವಿನಾ ಪೂರ್ಣೋಪಮೆ ಹೀಗೆ ತನ್ನ ಒಂದೊಂದು ಅಂಗವನ್ನು ಲುಪ್ತಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದರಿಂದ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನಾಗಲಿ, ಅದಕ್ಕೂ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಏನು ಲಾಭವಾಯಿತು ಎಂಬುದನ್ನಾಗಲಿ ಗುರುತಿಸಲಿಲ್ಲ ...ಹೀಗೆ ಪೂರ್ಣೋಪಮೆಯು, ತನ್ನ ಒಂದೊಂದು ಅಂಗಗಳನ್ನು 'ಲುಪ್ತ' ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ, ರೂಪಕ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯಾಣ ಹೊರಟಿದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಆರನೆಯ ನಿದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಬರುವ ವೇಳೆಗೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ರೂಪಕದಿಂದಲೂ ಮುಂದುವರಿದ ಪ್ರತೀಕ (symbol) ವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದೆ." (ಪು. 97). ಈ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಉಪಮೆ ವಾಚ್ಯವಾದದ್ದೆಂದೂ, ಅದರಲ್ಲಿಯೂ "ಪೂರ್ಣೋಪಮೆ ತೀರಾ ತಾರ್ಕಿಕವಾದದ್ದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ವಾದದ್ದು ಎಂದರೂ ತಡೆಯುತ್ತದೆ" ಎಂದು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಉಪಮೆ-ರೂಪಕ-ಪ್ರತಿಮೆ ಈ ಮೂರನ್ನೂ ಒಂದು unit ಆಗಿ ಇರಿಸಿ ಚರ್ಚೆ ನಡೆದಿರುವುದು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇದೇ ಮೊದಲಸಲ ಎಂಬುದೂ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆಯೇ ರೀತಿಯ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಶೈಲಿಯ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಲೇಖನವೂ ಮೊದಲ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿದೆ.

"ರೀತಿಯ ಸ್ವರೂಪ-ಶೈಲಿಯ ಸಮಸ್ಯೆ" ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ರೀತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಮೂರು ನೆಲೆಗಳು ಹೇಗೆ ರೂಪುಗೊಂಡಿತೆಂದು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ; ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯರಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಖಚಿತವಾದ ಚಿಂತನೆ ನಡೆದಿದೆ ಎಂದೂ 'ಯುಗಶೈಲಿ'ಯ ಅಭ್ಯಾಸ ಅಗತ್ಯ ಎಂದೂ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. "ಯಾವ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪದವನ್ನು ತೆಗೆದು ಮತ್ತೊಂದು ಪದವನ್ನು ಹಾಕಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲವೆಂಬಂಥ ಸ್ಥಿತಿ ಉಂಟಾಗುವುದೋ ಅದನ್ನು 'ಶಬ್ದಪಾಕ' ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ" (ಪು. 148) ಎಂದು ಹೇಳಿ, ವಾಮನ ಹೇಳಿದ ಈ 'ಶಬ್ದಪಾಕ'ದ ಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರು ಹೇಳುವ ಭಾಷೆಯು ಹರಳುಗೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಹೋಲಿಸಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ: "ಲೋಕ ವ್ಯವಹಾರದ ಒರೆಕೋರೆಯ ಹಾಗೂ ಸೀರು ಸೀರಾದ ಭಾಷೆಗೆ ಕಲಾನಿರ್ಮಿತಿಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಈ ಹರಳುಗೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಿಯೆಗೆ (Crystalisation) ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ಆಲಂಕಾರಿಕರು ಹೇಳುವ 'ಶಬ್ದಪಾಕ'ದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬಹುದು." (ಪು. 147-148). ಈ ಸಾಮ್ಯವನ್ನು ಲೇಖಕರು ಗುರುತಿಸಿರುವುದು ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಪ್ರಾಚೀನರ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕರ ಶೈಲಿಯ ಬಗೆಗಿನ ಆಲೋಚನೆಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾ "ಹಿಂದಿನ ಯುಗಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಚರ್ಚೆಯ ಬಹು ಮಟ್ಟಿನ ಗಮನವೆಲ್ಲಾ ಶೈಲಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು. ಆಧುನಿಕರಲ್ಲಿ ನಡೆದ

ಚರ್ಚೆಯ ಮುಖ್ಯ ಕೇಂದ್ರ ಶೈಲಿಯ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು" (ಪು. 137) ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. "ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕೃತಿರಚನೆ ಮಾಡುವ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಇದ್ದ ಶೈಲಿಯ ಸಮಸ್ಯೆ ಎಂದರೆ, ತಾವು ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಎದುರಿಸಬಹುದು ಅಥವಾ ಒಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು ಅಥವಾ ಅದರೊಂದಿಗೆ ಒಡಂಬಡಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು ಎಂಬುದು" (ಪು. 150) ಎಂಬ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳ ಶೈಲಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯಾಗಲಿ, ಅವರ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಲಿ ಪರಿಮಿತವಾಗಿತ್ತೆಂದು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಒತ್ತಡಗಳು ಕವಿಯ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಹೇಗೆ ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತವೆ ಎಂಬ ವಿಷಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿಚಾರಮಾಡಿರುವುದು ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಹೊಸ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ.

ಕವಿಸಮಯಗಳು ನಿಷ್ಪ್ರಯೋಜಕವಾಗಿವೆ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ವಿದ್ವತ್ತಿನ ವಲಯಗಳಲ್ಲಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದೆಯಷ್ಟೆ? ಆದರೆ ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಕುರಿತ ತಮ್ಮ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಜಿ. ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪನವರು "ಧ್ವನಿ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಪ್ರತಿಮಾ ತತ್ವದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದರೆ ಕೆಲವು ಕವಿಸಮಯಗಳು ತತ್ವಗರ್ಭಿತವೂ ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವೂ ಆಗುತ್ತವೆ. ಚಕೋರ ಚಾತಕಗಳು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬೇರೊಂದು ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ಒಡ್ಡಿದ ಪಕ್ಷಿಪ್ರತಿಮೆಗಳು" (ಪು. 157) ಎಂದು ಹೇಳಿರುವುದು ಮುಖ್ಯವಾದ ವಿಚಾರ. 'ಕನ್ನಡ ಕೈಪಿಡಿ'ಯಲ್ಲಿ ಕವಿ ಸಮಯದ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದಿರುವ ಲೇಖನದ ನಂತರ ಇದು ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣ ಬರಹವಾಗಿದೆ.[3] ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನಾಲಂಕಾರಿಕರು ಕವಿಸಮಯದ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಿರುವ ವಿಷಯಗಳ ವಿದ್ವತ್‌ಪೂರ್ಣ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಚಕ್ರವಾಕ, ಚಕೋರ ಮತ್ತು ಚಾತಕ ಪಕ್ಷಿಗಳು ಕವಿಸಮಯಗಳಲ್ಲಿ ಉಕ್ತವಾಗಿರುವಂತೆ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಪಕ್ಷಿಗಳಲ್ಲ; ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಇರುವ ಪಕ್ಷಿಗಳು ಎಂಬ ಕುತೂಹಲಕರವಾದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕವಿ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾದ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆಯೆ ಇಲ್ಲವೆ ಎಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ಲೇಖಕರು ವಿಚಾರ ಮಾಡುವುದು ಅಗತ್ಯವಾಗಿತ್ತು.

ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಾಸ್ತವವಾದದ ಕಲ್ಪನೆಗಳ ಸಾಮ್ಯ ಮತ್ತು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾ, ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಾವ್ಯಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನೂ, ವಾಸ್ತವವಾದ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗದ್ಯಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಕುರಿತದ್ದೆಂದು ಈ ವಿಷಯಕ್ಕೆ

3 ಬಿ. ಎಂ. ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ (ಸಂ.) 'ಕನ್ನಡ ಕೈಪಿಡಿ' ಸಂಪುಟ 1 (ಮೈಸೂರು: ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ, 1955, ಪು. 241-247)

ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ವಿಚಾರ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ, ಹಾಗೆಯೆ "ಈ ಎರಡರ ಹೋಲಿಕೆ ಎಷ್ಟು ಸಂಗತ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಉದ್ಭವಿಸುತ್ತದೆ" ಎಂಬ ಅನುಮಾನವನ್ನೂ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. "ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಹೀಗೆ ಘನವಾದ ಉದ್ದೇಶದ ನಿರ್ಬಂಧದೊಳಗಿರಿಸಿಯೂ ಅಂಥ ಸಾಹಿತಿಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ನಿಜವಾದ ಕಲೆಯಾಗಬೇಕು ಎಂಬ ಆಶಯವನ್ನಿರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಈ ಧೋರಣೆ ಆಶ್ಚರ್ಯ ಹಾಗೂ ಕುತೂಹಲದ ಸವಾಲಿನಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ" (ಪು. 184) ಎಂದೂ "ಭಾರತೀಯ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವದಂಥ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ವಿಲಕ್ಷಣವಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ." (ಪು. 175) ಎಂದೂ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ವಾಸ್ತವವಾದದ ಕಲ್ಪನೆ ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿಯ ಕಲ್ಪನೆಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಾಪಕವೂ ಸಂಕೀರ್ಣವೂ ಆದದ್ದೆಂಬುದು ಈ ಲೇಖನದಿಂದ ಮನವಟ್ಟಾಗುತ್ತದೆ.

ರಸಾನುಭವಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಮೂರು ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಮಹತ್ವದ ವಿಷಯಗಳ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಭರತನ ರಸಸೂತ್ರ ಸಾಮಾಜಿಕನಲ್ಲಿ ರಸಾನುಭವ ಹೇಗಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಕುರಿತದ್ದು ಎಂಬುದು ಪರಂಪರಾನುಗತವಾಗಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಆದರೆ ಈ ಸೂತ್ರ "ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಅಭಿನಯ ಹೇಗಿರಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು, ಹೇಗಿದ್ದರೆ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಯಾಗುವುದೆಂಬುದನ್ನೂ ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ" (ಪು. 185) ಎಂಬ ಹೊಸ ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ಲೇಖಕರು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. 'ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ' ಮತ್ತು 'Psychical Distance' ತತ್ತ್ವಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾ "ಭಾರತೀಯ ತತ್ತ್ವ ಅಭಿನಯಿಸುತವಾಗುತ್ತಿರುವ ನಾಟಕದ ವಿಭಾವ ಮತ್ತು ಅವು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಭಾವಗಳೊಂದಿಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಸಂಬಂಧಾಂತರಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅದರ ಮುಖ್ಯ ಗಮನ ಸಹೃದಯಾನುಭವವನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು, ಆದರೆ ಮಾನಸಿಕ ದೂರ ಕವಿ ಹಾಗೂ ಓದುಗರಿಬ್ಬರನ್ನೂ ಕುರಿತದ್ದು." (ಪು. 200-201) ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. "ಸಮಕಾಲೀನವಾದ ಮತ್ತು ಜನರ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಹೊಗೆಯಾಡುತ್ತಿರುವ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು, ತತ್ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಲು ಹೊರಟರೆ, ಅದು ಎಷ್ಟು ಅಪಾಯಕಾರಿಯಾದುದೆಂಬ ಎಚ್ಚರವನ್ನು ಕವಿ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ, ಈ ಐತಿಹ್ಯ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ" (ಪು.196) ಎಂದು 'ಭರತನ' ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ 'ಅಮೃತ ಮಂಥನ' ನಾಟಕವನ್ನು ಕುರಿತ ಐತಿಹ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ದೂರಭಂಗ (Loss of Distance) ಮತ್ತು 'ರಸವಿಘ್ನ'ಗಳ ಸಾಮ್ಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯೂ ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿದೆ. ಕಾವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ 'ರಸಮೌಲ್ಯ'ವೊಂದನ್ನೇ ಪರಿಗಣಿಸದೆ ಅದರ ನೈತಿಕ ನಿಲುವುಗಳನ್ನೂ ಗಮನಿಸಿ, ಅದರ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಲೇಖಕರು ಒಪ್ಪಿ,

ಈ ಸಂಬಂಧವಾದ ಎ. ಸಿ. ಬ್ರಾಡ್ಲೆ ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಸರಿಯಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

"ಅಸಂಭಾವ್ಯತೆ ಮತ್ತು ನಿಯತಿಕೃತ ನಿಯಮರಾಹಿತ್ಯ" ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ "ಕವಿ ವರ್ಣಿಸುವ ಸಂಗತಿಗಳು ಕೇವಲ ನಿಯತಿಕೃತ ನಿಯಮರಾಹಿತ್ಯದ ನೆಲೆಗೆ ಏರಿದರೆ ಸಾಲದು ಕಲೆಯಾಗುವುದಕ್ಕೆ; ಅವುಗಳ ನಿರ್ವಹಣೆ ಅಸಂಭಾವ್ಯತೆಯ ದೋಷಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರವಾಗದಂಥ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿರುವುದೂ ಅಗತ್ಯ" (ಪು. 221) ಎಂದು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಕಾವ್ಯಸ್ವರೂಪ ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ಓದುಗನು ಪಡೆಯುವ ರಸಾನುಭವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಡೆಯುವ ರಸಾನುಭವಕ್ಕಿಂತ ಗಾಢವಾದುದು ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಚರ್ಚೆಗೆ ಒಳಗಾಗಬೇಕಾದ ವಿಷಯ. ಏಕೆಂದರೆ ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಆಗುವ ರಸಾನುಭವ, ಅದನ್ನು ನೋಡಿದ ನಂತರ ಕಾವ್ಯದಂತೆಯೇ ಪುನರನುಭವದ ಮೂಲಕ ಇನ್ನೂ ಗಾಢವಾಗಲು ಸಾಧ್ಯ. ರಸತತ್ವ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿದ್ದು, ಧ್ವನಿತತ್ವನಾಟಕ, ಕಾವ್ಯ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಲ್ಲಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯವಾಗುವುದರಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಸಿದ್ಧಾಂತವಾಗಿದೆ ಎಂಬ ಲೇಖಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಸಮಂಜಸವಾಗಿದೆ. ಕಾವ್ಯಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿಗಿಂತ ಕುಂತಕ ಮತ್ತು ವಾಮನರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಸಮರ್ಪಕ ವಾಗಿವೆ ಎಂಬ ಲೇಖಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಒಪ್ಪಬಹುದು. ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ "ಶಬ್ದಾರ್ಥೌ ಸಾಹಿತೌ ಕಾವ್ಯಂ" ಎಂಬ ಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥ ಈ ಎರಡು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಅಲಂಕಾರ, ವಕ್ರೋಕ್ತಿ, ಧ್ವನಿ ಮತ್ತು ರಸ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಪ್ರತಿಪಾದಕರು ಹೇಗೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ.

3

"ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ" ಎಂಬ ಕೊನೆಯ ಲೇಖನ ಈ ಕೃತಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ತವಾದ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗಿದೆ. ಉಳಿದೆಲ್ಲಾ ಲೇಖನಗಳಿಗಿಂತ ಇದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಹೆಚ್ಚಿನದಾಗಿದೆ. ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮೂಲ ಭೂತ ಚಿಂತನೆಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಬೆಳೆಯಲು ನೆರವಾಗಬೇಕು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಬೆಳೆಯಿತು. ಆದರೆ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಬೆಳೆಯಲಿಲ್ಲ, ಇದಕ್ಕೆ ಈ ಕೆಳಕಂಡ ಕಾರಣ ಗಳನ್ನು ಕೊಡುವಲ್ಲಿ ಲೇಖಕರ ಸ್ವತಂತ್ರ ವಿಚಾರ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು :

1. ವಿಮರ್ಶೆ ಬೆಳೆಯಲು ಅಗತ್ಯವಾದ ಬಹುಸಂಖ್ಯಾತ ಓದುಗರನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭ.

2. ಕವಿ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ಕಾವ್ಯಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಹಾಗೂ ರಾಜಾಸ್ಥಾನದ ಪಂಡಿತ ಮಂಡಳಿಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳ ಪ್ರಬಲವಾದ ಹಿಡಿತ.

3. ಕೇವಲ ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾದ ಪದ್ಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತ್ರ ವಿಮರ್ಶೆ ನಡೆದು, ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ವಿಮರ್ಶೆ ನಡೆಯದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ.

4. ಕವಿ, ಸಹೃದಯ ಹಾಗೂ ಕಾವ್ಯಪ್ರಯೋಜನಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಪರಂಪರಾನುಗತವಾಗಿ ಬಂದಿದ್ದ ಅಪೌರುಷೇಯ ಹಾಗೂ ಧಾರ್ಮಿಕ ಕಲ್ಪನೆಗಳು.

5. ಕಾವ್ಯದ ಪರಮಪ್ರಯೋಜನ ರಸಾನುಭವ ಎಂದು ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಹೇಳಿದ್ದರೂ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕತೆಯೇ ಕಾವ್ಯದ ಪರಮಪ್ರಯೋಜನವೆಂದು ಕವಿಗಳು ಭಾವಿಸಿ ಕಾವ್ಯ ಬರೆದದ್ದು.

6. ಅಂದಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಕಾವ್ಯ ಇರುವುದು ಕೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಬೆಳೆದು, ಕಾವ್ಯ ಪಠನ, ಕಾವ್ಯ ಶ್ರವಣಗಳು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಬೌದ್ಧಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗುವುದರ ಬದಲಿಗೆ ಸಾಮೂಹಿಕ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದ್ದು.

7. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯು ಕಾವ್ಯಚರ್ಚೆ ಕವಿಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಉದ್ದೇಶಿಸಿತ್ತೇ ಹೊರತು ಸಹೃದಯರನ್ನಲ್ಲ.

ಈ ಎಲ್ಲ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಬೆಳೆಯಲು ಅವಕಾಶವಿರಲಿಲ್ಲ. ಕುಂತಕ, ಆನಂದವರ್ಧನ, ಮತ್ತು ಕ್ಷೇಮೇಂದ್ರನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ನಿಜವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರೂ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ತತ್ವಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಅಷ್ಟೇನೂ ನೆರವಾಗುವಂತೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಬಗ್ಗೆ ಆಳವಾಗಿ ಚಿಂತಿಸಿ, ಲೇಖಕರು ಹೇಳಿರುವ ಮಾತುಗಳು ಸಾರವತ್ತಾಗಿದ್ದು ಮನನ ಯೋಗ್ಯವಾಗಿವೆ: "ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರೌಢ ಹೊಸತಾದ, ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರು ಈಗೀಗ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ವಕ್ರೋಕ್ತಿ, ಧ್ವನಿ, ಇಂತಹ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಕಾವ್ಯ ತತ್ವಗಳು, ಶತಮಾನಗಳ ಹಿಂದೆಯೇ ಆವಿಷ್ಕಾರವಾಗಿದ್ದರೂ ಅವುಗಳನ್ನು ಸಮಗ್ರ ಕೃತಿಯ ವಿವೇಚನೆಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿ ನೋಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಯದೆ ಹೋದದ್ದು ದುರದೃಷ್ಟಕರವಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ". (ಪು. 246) "ಒಂದು ವೇಳೆ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಸಹೃದಯರಿಗಾಗಿಯೂ ಉದ್ದೇಶಿತವಾದ 'ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ'ಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದ್ದರೆ ಅದು ಬಹುಶಃ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೇ ಬದಲಾಯಿಸಬಹುದಾಗಿತ್ತು ಎಂದು ಊಹಿಸುವುದು ತಪ್ಪೇನಲ್ಲ."

(250) ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಈ ಪರಿಮಿತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಲೇಖಕರ ಈ ಆಲೋಚನೆಗಳು ಮೌಲಿಕವಾಗಿವೆ. ಈವರೆಗೆ ಈ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟು ಆಳವಾದ ಚಿಂತನೆ ನಡೆದಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

4

ಮೇಲಿನ ನಿರೂಪಣೆಯಿಂದ 'ಕಾವ್ಯಾರ್ಥ ಚಿಂತನ' ವಿದ್ವತ್ ಪೂರ್ಣವಾದ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಮಾದರಿಯ ಲೇಖನಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಲೇಖಕರ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಆಲೋಚನೆಗಳಿಂದಲೂ ಶ್ರೀಮಂತವಾಗಿದೆ ಎಂಬ ವಿಷಯ ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಆಲೋಚನೆಗಳಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸತನವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಬರವಣಿಗೆ ವಿದ್ವತ್ಪೂರ್ಣವಾಗಿರುವಂತೆಯೇ ಕಾವ್ಯಸ್ಪರ್ಶವುಳ್ಳದ್ದಾಗಿದೆ. ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಲು ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾದ ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನೂ ಉಪಮಾನಗಳನ್ನೂ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಕೆಲವು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು :

“ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ತನ್ನ ಮೈಮೇಲೆ ಹಾಕಿದ್ದ ಒದ್ದೆಯಬಟ್ಟೆ ಆರುವವರೆಗೂ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದ, ಅಂದರೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಇರುವವರೆಗೂ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದ” ಎಂಬ ಐತಿಹ್ಯವಿದೆ. ಈ ಬಗ್ಗೆ ಲೇಖಕರು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ : “ನಾರಣಪ್ಪನ ಕೃತಿ ಸಮಸ್ತವನ್ನೂ ಈ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿಯೂ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದ ವಿಮರ್ಶಕರು ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಟೀಕಿಸಿದ್ದುಂಟು. ಈತನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೋ ಭಾಗಗಳು ಈತ ಉಟ್ಟ ಮಡಿ ಆರಿದ ಮೇಲೆಯೂ ಬರೆದವುಗಳಾಗಿವೆ ಎಂದು” (ಪು. 54-55). ಪ್ರತಿಭೆ ಮತ್ತು ಸ್ಫೂರ್ತಿಯ ಸಂಬಂಧಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ: “ಹಾಲು ಕರೆಯುವ ಮುನ್ನ ಕರು ಕೆಚ್ಚಲಿಗೆ ಬಾಯಿಟ್ಟು ಕೊಂಚ ಕುಡಿದ ನಂತರ ಗೌಳಿಗನಿಗೆ ಹಾಲು ಕರೆಯುವ ಕ್ರಿಯೆ ಹೇಗೆ ಸುಲಭವೂ ಸರಾಗವೂ ಆಗುವುದೋ ಹಾಗೆಯೇ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯ ಪ್ರಚೋದನೆ ಲಭಿಸಿದಾಗಲೇ ಅದು ಸಲೀಸಾಗಿ ಕ್ರಿಯಾಭಿಮುಖವಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಈ ಉಪಮೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಲಂಬಿಸಿ ನೋಡಬಾರದು” (ಪು. 66) ಇದು ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತವಾದ ಉಪಮಾನವಾಗಿದೆ. ವಿಜ್ಞಾನಿಗೆ ಮತ್ತು ಕವಿಗೆ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸದ ಚಿತ್ರಣ ಹೀಗಿದೆ : “ವಿಜ್ಞಾನಿ ಈ ಆಶ್ಚರ್ಯದ ಮೂಲಕ್ಕೆ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳ ಬೆನ್ನೇರಿ ಅನ್ವೇಷಣೆಗೆ ಹೊರಟಾಗ ಆಶ್ಚರ್ಯವನ್ನು ತನ್ನ ಚಿಂತನೆಯ ಪ್ರಯೋಗ ಶಾಲೆಯಲ್ಲೇ ಉಳಿಸಿ, ತಾನು ಕಂಡ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸತ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಹಿಂದಿರುಗಿ ಬರುತ್ತಾನೆ; ಕವಿಯಾದರೋ ಆಶ್ಚರ್ಯದ ಹಿಂದೆ ಹೋಗಿ ಸತ್ಯವನ್ನು ವಿಸ್ಮಯ ಸಮೇತ ಕಟ್ಟಿತಂದು ಆನಂದಾನುಭವಕ್ಕೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತಾನೆ (ಪು. 35). “ಕವಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞಾನ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ

ನೊಡ್ಡ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನೇ ಕೊಡುವ ಆಲಂಕಾರಿಕರ ನಿರ್ದೇಶನಗಳು ಎಷ್ಟೋ ವೇಳೆ ಕವಿಯನ್ನು ಕಾವ್ಯ ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಸಜ್ಜುಗೊಳಿಸುವ ಪಾಂಡಿತ್ಯದ ಶಸ್ತ್ರಶಾಲೆಗಳಂತೆ ಭಾಸವಾಗುವುದುಂಟು'' (ಪು. 79). "ಎಳೆಯಂದಿನಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದ ವಿಸ್ಮಯ, ದೈನಂದಿನ ಚಿರಪರಿಚಿತ ಸಾಧಾರಣತೆಯಲ್ಲಿ ಲಯವಾಗಿ ಹೋಗುತ್ತದೆ; ಅನಂತರ ನಾವು ವಿಸ್ಮಯಗಳನ್ನು ಬೇರೆಬೇರೆಯ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಹುಡುಕಲು ತೊಡಗುತ್ತೇವೆ'' (ಪು. 34). ಈ ಮಾತುಗಳು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿರುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಲವಲವಿಕೆ ಯಿಂದಲೂ ಕೂಡಿವೆ. ಕುವೆಂಪು, ತೀನಂಶ್ರೀ ಅವರ ಬರವಣಿಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹು ದಾದ ಈ ಆಲಂಕಾರಿಕ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಸೂತ್ರ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಜಿ. ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪನವರ 'ಕಾವ್ಯಾರ್ಥ ಚಿಂತನ'ದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೂ ಕೆಲವು ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು :

''ದರ್ಶನ ಎಂದರೆ ಸುಮ್ಮನೆ ನೋಡುವುದಲ್ಲ ; ಒಳಹೊಕ್ಕು ನೋಡುವುದು'' (ಪು. 30)

''ಕವಿ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು ತನ್ನ ಲೋಕ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ; ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳು ವುದು ಕವಿ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು'' (ಪು. 62). ''ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಎನ್ನುವುದು ಮಾಟಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದೇ ಹೊರತು ನೋಟಕ್ಕಲ್ಲ" (ಪು. 67).

''ನವನವ ಉನ್ಮೇಷ ಹಾಗೂ ನವನವ ಉಲ್ಲೇಖ ಎರಡೂ ಒಂದೇ ಶಕ್ತಿಯ ಎರಡು ಮುಖಗಳು. ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣುವಾಗಲೂ ಕಟ್ಟುವ ಅಂಶವಿರುತ್ತದೆ, ಕಟ್ಟು ವಾಗಲೂ ಕಾಣುವ ಅಂಶವಿರುತ್ತದೆ'' (ಪು. 69).

''ಅನುಭವವೆಂಬ, 'ಅಂತರಂಗ', ಭಾಷೆಯೆಂಬ 'ಬಹಿರಂಗ'ದಲ್ಲಿ ಸಂಯೋಗ ಗೊಂಡಾಗಲೇ ಅದು ಕಲಾಕೃತಿ'' (ಪು. 147)

ಸ್ಫೂರ್ತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳು : ''ಹಿಂದಿನವರು ಅದೊಂದು ದೈವೀಶಕ್ತಿ ಎಂದರು ; ಇಂದಿನವರು ಅದೊಂದು ಮಾನಸಿಕ ಉತ್ಸಾಹ ಎಂದರು. ಅವರು ಕೊಟ್ಟುಕೊಂಡ ಹೆಸರು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾದರೂ ಉಸಿರು ಒಂದೇ'' (ಪು. 59–60). ಈ ಬಗೆಯ ಬರವಣಿಗೆ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗದೆ, ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವುದರಿಂದ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಉಲ್ಲಾಸವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಪ್ರಾಸಕ್ಕಾಗಿ ಪ್ರಾಸ ಬಳಕೆಯಾಗದೆ, ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಔಚಿತ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬಳಕೆ ಯಾಗಿದೆ.

5

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಕೆಲಸ ನಡೆದಿದೆ. ಡಾ॥ ಕುವೆಂಪು ಅವರು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಬರಹಗಳ

ಮೂಲಕ ತೌಲನಿಕ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ಭದ್ರವಾದ ಬುನಾದಿಯನ್ನು ಹಾಕಿದ್ದಾರೆ. ವಿವಿಧ ಸಂಕಲನಗಳಲ್ಲಿ ಚದುರಿ ಹೋಗಿದ್ದ, ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಅವರ ಲೇಖನಗಳು, ಈಚೆಗೆ ದಾರ್ಶನಿಕ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಕಡೆ ಸಂಗ್ರಹಗೊಂಡಿವೆ.3 ಕುವೆಂಪು ನಮ್ಮ ಅಗ್ರಗಣ್ಯ ಆಧುನಿಕ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಕರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರೊ॥ ತೀನಂಶ್ರೀ ಅವರು ತಮ್ಮ "ಆಚಾರ್ಯಕೃತಿ" 'ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ'ಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಸಮೀಕ್ಷೆ ಮಾಡುವುದರ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿಯೇ ತೌಲನಿಕ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಕೆಲವು ಮಹತ್ವದ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಡಾ॥ ಕೆ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಅವರು ಸಂಸ್ಕೃತದ ಬಹುಮುಟ್ಟಿನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನುವಾದಿಸಿ, ಅವಕ್ಕೆ ವಿದ್ವತ್‌ಪೂರ್ಣವಾದ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಗಳನ್ನು ಬರೆದಿರುವಂತೆಯೇ, ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಬರಹಗಳಿಂದಲೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರೊ॥ ವಿ. ಎಂ. ಇನಾಂದಾರರು 'ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ' ಎಂಬ ವಿದ್ವತ್‌ಪೂರ್ಣ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಡಾ॥ ಪು.ತಿ.ನ. ಅವರ 'ಕಾವ್ಯಕುತೂಹಲ' ಮೌಲಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳುಳ್ಳ ಲೇಖನಗಳ ಸಂಕಲನ. ಈ ಎಲ್ಲ ಕೃತಿಗಳ ನಂತರ ಪ್ರಕಟವಾಗಿರುವ ಜಿ. ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪನವರ 'ಕಾವ್ಯಾರ್ಥ ಚಿಂತನ', ಅವರೇ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವಂತೆ, ತೌಲನಿಕ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಈವರೆಗಿನ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿರುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ, ಅಧ್ಯಯನದ ಮುಂದುವರಿಕೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ವಿಷಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕುವೆಂಪು ಮತ್ತು ತೀನಂಶ್ರೀ ಅವರಿಂದ ಈ ಲೇಖಕರು ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿದ್ದಾರೆ ; ಆದರೆ ಸ್ವರೂಪದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ಕೃತಿ ಕುವೆಂಪು ಅವರ 'ದಾರ್ಶನಿಕ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ'ಯನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಜಿ. ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪನವರು ಕನ್ನಡದ ಮಹತ್ವದ ಕವಿ, ಅಗ್ರಗಣ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರು. ಅವರು ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೊಸ ಪರಂಪರೆಯನ್ನೇ ಬೆಳೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಹಲವಾರು ವಿಚಾರಸಂಕಿರಣಗಳ ಮೂಲಕ ಮತ್ತು ತೌಲನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಎಂ.ಎ. ತರಗತಿಯನ್ನು ಆರಂಭಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ತೌಲನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಆಯಾಮವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. 'ಸೌಂದರ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ'ಯಂತೆಯೇ 'ಕಾವ್ಯಾರ್ಥ ಚಿಂತನ'ವೂ ಅವರ ಮೌಲಿಕ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. ಬೌದ್ಧಿಕ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆ ಕವಿ ಸಹಜ ಅಂತರ್‌ನೋಟ (Insight) ವಿದ್ವತ್‌ಪೂರ್ಣ ವಿಮರ್ಶಾದೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು

---

3. ಕುವೆಂಪು ದಾರ್ಶನಿಕ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ (ಬೆಂಗಳೂರು : ಕರ್ನಾಟಕ ಸರ್ಕಾರದ ಪ್ರಥಮ ವಿಶ್ವ ಕನ್ನಡ ಸಮ್ಮೇಳನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾಲೆ, 1983)
4. ಪ್ರೊ॥ ವಿ.ಎಂ. ಇನಾಂದಾರ್, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ (ಮೈಸೂರು : ಉಷಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾಲೆ, 1982)
5. ಡಾ॥ ಪು.ತಿ. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್, ಕಾವ್ಯ ಕುತೂಹಲ (ಬೆಂಗಳೂರು)

ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಚಿಂತನೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ‹ಕಾವ್ಯಾರ್ಥ ಚಿಂತನ' ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ‹ತೌಲನಿಕ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ'ಗೆ ಹೊಸ ಆಯಾಮವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. ಈ ಕೃತಿಯು ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಲೇಖಕರು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿರುವ ಆಶಯಗಳು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಈಡೇರಿವೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಇಂದಿನ ಗೊಂದಲದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ, ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯು ಹೊಸ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಬಿಚಿತಗೊಳಿಸಿರುವ ಈ ಕೃತಿ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿಯೂ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ.

ಬೆರಗು : ಒಂದು ಮೆಚ್ಚುಗೆ

ಶ್ಯಾಮಸುಂದರ ಕೋಟಿ

'ಅಂಗುಲೀಮಾಲಾ' ಮತ್ತು 'ಆಮ್ರಪಾಲಿ' ಕೃತಿಗಳಿಂದ ಒಮ್ಮೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಕ್ತರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿದ ಪ್ರಭುಶಂಕರ ಅವರು ಇಂದು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ 'ಬೆರಗು' ಎಂಬ ವಿನೂತನವಾದ ಹೊಸಬಗೆಯ ನಿರೂಪಣೆಯ ತಂತ್ರದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಕೃತಿ ಯೊಂದರಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯಾಭ್ಯಾಸಿಗಳ ವಿಶೇಷ ಲಕ್ಷ್ಯ ಸೆಳೆದಿದ್ದಾರೆ.

'ಬೆರಗು' ಬಸವಣ್ಣನವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಹೊಸ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುವ ಒಂದು ವ್ಯಕ್ತಿ ಚಿತ್ರ. ಬಸವಣ್ಣನವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಬಹುಮುಖವಾದುದು, ಜಟಿಲ ವಾದುದು. ಕೇವಲ ಕರ್ನಾಟಕ, ಭರತಖಂಡ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ವಿಶ್ವದ ಮಹದ್ಘಟನೆಗಳ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ದಾಖಲೆ ಪಡೆಯುವಂತಹ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕ್ರಾಂತಿಯೊಂದರ ಕೇಂದ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿ ಯಾದ ಬಸವಣ್ಣನಂಥವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ವರ್ಣಮಯವಾಗಿರುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿರುವುದೂ ಸಹಜವೇ; ಈ ಸಹಜತೆಯೊಂದಿಗೇ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಕೊರೆ, ಸತ್ಯವನ್ನೆದುರಿಸಲಾರದ ಅಳಕು, (ಅ)ಧರ್ಮದ ಮೌಢ್ಯಗಳೂ ಸೇರಿಕೊಂಡು ಈ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಗಟ್ಟಿಗೊಳಿಸಿವೆ. ಈ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯ ಸ್ವರೂಪ ವನ್ನು ಅವರ ಸಮಕಾಲೀನರ ಕಣ್ಣು ಮನಸ್ಸುಗಳಿಂದಲೇ ನೋಡಿ, ಅವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ವಿವಿಧ ಮುಖಗಳನ್ನು, ಆಳ ಅಗಲಗಳನ್ನು, ಅರೆಕೊರೆಗಳನ್ನು ಯಾವ ಭಾವಾವೇಶ ಕ್ಕೊಳಗಾಗದೆ, ಅಂಧಾಭಿಮಾನಕ್ಕೆ ಪಕ್ಕಾಗದೆ, ನಿರ್ಲಿಪ್ತವಾಗಿ ಮತ್ತು ನಿರ್ಭಯ ವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಬಸವಣ್ಣನವರ ಸಮಕಾಲೀನರು ಅವರನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳಿರಬಹುದಾದದ್ದು ಎಂಬಂತೆ 'ಸೃಜಿಸಿ' ನಿರೂಪಿಸಿರುವ ಈ ತಂತ್ರ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಹೊಸ ಬಗೆಯದು. ಇದಕ್ಕೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಏಸುಕ್ರಿಸ್ತನ ಜೀವನವನ್ನು ಕುರಿತು ಖಲೀಲ್ ಗಿಬ್ರಾನ್ ಅವರು ಬರೆದ 'The Son of Man' ಎಂಬ ಕೃತಿ ಎಂದು ಲೇಖಕರು ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಬೆರಗುವಿನಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿನಿಂದ ಕೊನೆಯವರೆಗೂ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಯೋರ್ವನಿದ್ದು ಲೇಖಕನೇ ಈ ವ್ಯಕ್ತಿಯೆಂದರೂ ಆದೀತು–ಆತ ಪತ್ರಿಕಾ ವರದಿ ಗಾರನಂತೆ ಬಸವಣ್ಣನವರ ಸಮಕಾಲೀನರೂ ಒಡನಾಡಿಗಳೂ ಆದ ಅಲ್ಲಮಪ್ರಭು, ಸಿದ್ಧರಾಮ, ಚೆನ್ನಬಸವಣ್ಣ, ಅಕ್ಕಮಹಾದೇವಿ, ತಂದೆ-ತಾಯಿಗಳಾದ ಮಾದಿರಾಜ, ಮಾದಾಂಬೆ, ಮಡದಿಯರಾದ ಗಂಗಾದೇವಿ, ನೀಲಲೋಚನೆ, ಚಕ್ರವರ್ತಿ ಬಿಜ್ಜಳ,

ಮಧುವರಸ, ಬೈರಾಗಿ, ನಾರಾಯಣ ಕ್ರಮಿತ, ಪಶುಪತಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಮುಕುಂದಪೆದ್ದಿ, ಸಂಬೋಳಿ ನಾಗಿದೇವ, ಅಂಬಿಗರ ಚೌಡಯ್ಯ, ಸೂಳೆಸಂಕವ್ವೆ, ದುರ್ಗವ್ವ ಮುಂತಾದ ಸಮಾಜದ ವಿವಿಧ ಅಂತಸ್ತುಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಮತ್ತು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ವಿಭಿನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ ಜನರನ್ನು ಭೇಟಿಮಾಡಿ ಬಸವಣ್ಣನವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಡುವಂತೆ ಹಲವು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರೂ ಒಂದೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಅರಿವಿಗೆ, ಅನುಭವಕ್ಕೆ ದಕ್ಕಿದಷ್ಟನ್ನೇ ಬಸವಣ್ಣನವರೆಂದು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ; ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಮಾಡುವಾಗ ಬಸವಣ್ಣನವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಪದರ ಪದರಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುವುದರೊಂದಿಗೇ ಇತರ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಸ್ವಭಾವದ ಮೇಲೆಯೂ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುತ್ತಾರೆ, ಜೊತೆಗೆ ತಮಗರಿವಿಲ್ಲದಂತೆಯೇ ತಮ್ಮ ಸ್ವಭಾವವನ್ನೂ ತೋರ್ಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ.

ಕರ್ಮಲತೆಯಂತಿದ್ದ ಜನಿವಾರವನ್ನು ಕಿತ್ತೆಸೆದು ಹೊಸ ಬೆಳಕಿನ ಮಾರ್ಗದತ್ತ ನಡೆದ ಬಸವಣ್ಣನವರ ದಿಟ್ಟ ನಡೆ, ಹೆತ್ತ ಕರುಳಿಗೆ ಅರಿಯದ ಹಸುಳೆ ಆಡಿದ ಆಟವಾಗಿ ಕಂಡರೆ, ವೇದಾಧ್ಯಯನ ಕರ್ಮನಿರತ ನಿಷ್ಠುರ ತಂದೆಗೆ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ್ಯಕ್ಕೆ ಎಸಗಿದ ಘೋರ ಅಪಚಾರವಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ. ಪರಮ ನೀಚನನ್ನಾಗಿಸುತ್ತದೆ. ಅವನಾಗಿಯೇ ಮನೆ ಬಾಗಿಲಿಗೆ ಬಂದರೂ ಹೊಸಿಲು ಹತ್ತಲು ಬಿಡಲಾರದ ಕಠಿಣರನ್ನಾಗಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಅವರ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ್ಯ ಅವರಿಗೆ ಕಲಿಸಿದ ಅಂತಃಕರಣದ ಪಾಠ.

ಸಿದ್ಧರಾಮನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಬಸವಣ್ಣನವರು ನಿಜವಾಗ ಭಕ್ತರು. ಅವರ ವಿನಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯದು. ಆದರೆ ಅವರು ನಡೆಸುತ್ತಿರುವ ಲಿಂಗಪೂಜೆಯ ಆಡಂಬರ, ಜಂಗಮ ದಾಸೋಹದ ಅತಿರೇಕದ ನಿಷ್ಠೆ ಕರ್ಮಮಾರ್ಗ ತ್ಯಜಿಸಿದ ಅವನಿಗೆ ಗುಣಪಡಿಸಲಾರದ ಹುಚ್ಚಾಗಿ ತೋರುತ್ತವೆ. ಮಾಡುವ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಇತಿಮಿತಿ, ರೂಪು ರೇಷೆ ಉಂಟು. ಹುಚ್ಚು ಹೊನಲಾಗಿ ಹರಿಯುವ ಭಕ್ತಿಗೆ ಅಂಥ ಅಂಕೆ ಎಲ್ಲಿದೆ ? ಮಿಂದು ವಿಭೂತಿ ಧರಿಸಿ ಲಿಂಗಪೂಜೆ ಮಾಡಿದರೆ ಎರಡು ಹೊತ್ತು ಪುಷ್ಕಳವಾಗಿ ಊಟ ಸಿಕ್ಕುತ್ತದೆ ಎಂದರೆ ಯಾರು ತಾನೆ ಭಕ್ತರಾಗುವುದಿಲ್ಲ ? ಹೀಗೆ ತಾಳ ಮೇಳಗಳಿಲ್ಲದ ಹುಚ್ಚು ಹೊಳೆಗೆ ಒಂದು ದಿನ ಮಹಾಪೂರ ಬಂದು ಕಲ್ಯಾಣದಲ್ಲಿ ಸೇರಿದ್ದ ಸಾವಿರಾರು ಜನ ಭಕ್ತರನ್ನು, ಅದಕ್ಕೆ ದಂಡೆಕಟ್ಟಿದ ಬಸವಣ್ಣನವರನ್ನೂ ಅದು ಕೊಚ್ಚಿಕೊಂಡು ಹೋಯಿತು" ಎಂಬುದು ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

ಬಿಜ್ಜಳ–ಬಸವಣ್ಣನವರ ಬಾಂಧವ್ಯ ಅನೇಕ ಅನಿವಾರ್ಯ ಅನುಮಾನ, ಅವಮಾನ, ಕೋಪ, ವಾತ್ಸಲ್ಯ, ವಿಶ್ವಾಸ, ಭಿನ್ನತೆ ಇವುಗಳ ಅಗ್ನಿ ದಿವ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಾಯ್ದು ಕೊಡುಕೊಳೆಯ ಸಂಬಂಧದಿಂದ ಮೀರಿ ನಿಂತದ್ದಾದರೂ "ಇವನ ಶತ್ರುಗಳು ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳೂ ಅಲ್ಲ, ಭಟ್ಟರೂ ಅಲ್ಲ, ಇವನ ಶತ್ರುಗಳು ಈ ವೇಷಧಾರಿ ಜಂಗ

ಮರೇ. ಈ ಮಿಂಡರು, ಕಳ್ಳರು ನೋಡುತ್ತಿರಿ, ಇವನನ್ನೂ ಮುಗಿಸುತ್ತಾರೆ, ನಮ್ಮನ್ನೂ ಮುಗಿಸುತ್ತಾರೆ; ಕೊನೆಗೆ ಕಲ್ಯಾಣವನ್ನೂ" ಎನ್ನುವ ಬಿಜ್ಜಳ–

"ಇಲ್ಲಿಗೆ ಬರೋರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಸಜ್ಜನ ಆದ್ರೆ ನೂರು ಜನ ಮಿಂಡರು. ಐನೂರು ಜನ ಭಂಡರು. ಅವರು ತಾವೂ ಮುಳುಗ್ತಾರೆ. ಅಣ್ಣನವರನ್ನೂ ಮುಳುಗಿಸ್ತಾರೆ... ಕಾದ ಕಬ್ಬಿಣಕ್ಕೆ ರೂಪ ಕೊಡೋಕೆ ಬಡೀಬೇಕೇ ಹೊರತು ಮುದ್ದು ಮಾಡೊ ಕಾಗುತ್ತ್ಯೆ ?" ಎನ್ನುವ ಅಂಬಿಗರ ಚೌಡಯ್ಯ—

"ನಗು ಬರ್ತಾ ಇದೆ—ನನ್ನ ಜೊತೆ ಮಲಗಿದೋರಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೊ ಜನ ಜಂಗ ಮರು" ಎನ್ನುವ ಸಂಕವ್ವೆ—

"ದುಡಿದದ್ದೆಲ್ಲ ದಾಸೋಹಕ್ಕೆ ಜಂಗಮವೇ ಲಿಂಗ ಎಂಬ ಉತ್ಕಟ ನಿಷ್ಠೆ. ಈ ನಿಷ್ಠೆ ಅವರನ್ನು ಭ್ರಮೆಯಾಗಿ ಕಾಡಿತು. ಹಸುಗೂಸಿನಂಥ ಮನಸ್ಸು ಅವರದ್ದು. ಕಪಟಿಗರು ಅದರ ದುರುಪಯೋಗ ಪಡೆದರು. ಮುಳ್ಳಿನ ಮೇಲೆ ಎಳೆದ ಬೆಳ್ಳನೆಯ ಬಟ್ಟೆಯಾಯಿತು ಅಂಥದೊಂದು ಬಾಳು–"ಎನ್ನುವ ಚನ್ನಬಸವಣ್ಣ ಇವರುಗಳ ಮಾತಿನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾದರೂ ಸಿದ್ಧರಾಮನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಅನುಮೋದಿಸು ವಂತಹದ್ದೆ.

ಶತಶತಮಾನಗಳಿಂದ ಮೇಲ್ವರ್ಗದವರ ಕ್ರೂರ ಶಾಪಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗಿ ತಮ್ಮ ತನವನ್ನೆ ಮರೆತು ಪಶುಗಳಾಗಿ ಬದುಕುತ್ತಿರುವ ನಾಗಿದೇವ— ಸಂಕವ್ವೆ—ದುರ್ಗವ್ವ ನಂಥ ಹತಭಾಗ್ಯ ನಿರ್ಗತಿಕರಿಗೆ ಬಸವಣ್ಣನವರು ಬೋಧಿಸಿದ ಸ್ವಾಭಿಮಾನದ ಪಾಠ ಪಶುಪತಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿ—ನಾರಾಯಣ ಕ್ರಮಿತ ಮುಕುಂದ ಪೆದ್ದಿ ಚನ್ನಪ್ಪ ಗೌಡರಂಥ ಪುರೋಹಿತಷಾಹಿ ಖೂಳರಿಗೆ ಸಿಂಹಾಸನವನ್ನು ಉರುಳಿಸುವ ಸಂಚಾಗಿ, ಬ್ರಾಹ್ಮಣ್ಯ ವನ್ನು ಅಳಿಸುವ ಪಾತಕವಾಗಿ ಕಂಡು ಕಾಡುತ್ತದೆ.

"ಅವನು ಸಿಂಹಾಸನದ ಸೇವೆಗೆ ಬಂದವನಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಸಿಂಹಾಸನವನ್ನು ಏರಲು ಬಂದವನಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದ" ಎಂಬುದು ಮುಕುಂದ ಪೆದ್ದಿಗಳ ಭಾವನೆ ಯಾದರೆ—

''ನೀವ ಏನಾರ ಹೇಳ್ರೀ—ಅವನ ಕಣ್ಣು ಸಿಂಹಾಸನದ ಮ್ಯಾಲ ಅದೇರಿ. ನಾನೇನಂದೇಂತ ಬರೆದು ಇಟ್ಕೊಳ್ರಿ. ಆ ಬಿಜ್ಜಳ ಮಳ್ಳ, ಅವನ್ನ, ಇಂವ ಹತ್ತತಾನ" ಎಂಬುದು ಚನ್ನಪ್ಪಗೌಡನ ವಾದ.

ಇವರ ಮಧ್ಯೆ 'ಅವನು ವೇಶ್ಯೆಯರ ಮನೆಗೆ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದ. ಸಂಕವ್ವೆ ಅವನ ಪ್ರೀತಿಯ ಹೆಣ್ಣು... ಹೊಲಗೇರಿ, ಸೂಳೆಗೇರಿ, ಅಗ್ರಹಾರ, ಅರಮನೆ ಎಲ್ಲಾ

ಒಂದೇಲಿಗ್ತಾ ಇದೆ. ಇನ್ನು ಬ್ರಾಹ್ಮಣ್ಯ ಉಳಿಯಂತ್ಯೆ ?" ಎಂಬುದು ನಾರಾಯಣ ಕ್ರಮಿತರ ಕಳವಳ.

ಹೀಗೆ ಇವರೆಲ್ಲರ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬಸವಣ್ಣನವರು ಕಲ್ಯಾಣದಲ್ಲಿ ಬೀಸಿದ ಬಿರುಗಾಳಿಯಾಗಿ, ಮಿಂಚಿದ ಧೂಮಕೇತುವಾಗಿ ತೋರಿದರೆ-ಅದೇ ಕ್ಷಣ, ಅವರಿಂದ ಸ್ವಾಭಿಮಾನದ ಪಾಠ ಕಲಿತ ಆ ದೀನರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡವರಾಗಿಯೇ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಕಾರಣ ಅಂಥ ಸಣ್ಣವರನ್ನು ಅವರು ದೊಡ್ಡವರ ಥರಾ ನಡೆಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಕ್ಕೆ. ಆದರೆ ಈ ಲೋಕ ಅಂಥವರಿಗಲ್ಲ ಎಂದು ಮರುಗುತ್ತಾರೆ.

ಹೀಗೆ ಜಾತಿಯನ್ನು ತೊಡೆಯ ಹೊರಟ ಬಸವಣ್ಣನವರ ಬದುಕಿನ ಈ ಹೊಸ ಮಾರ್ಗ ನಾರಾಯಣ ಕ್ರಮಿತ–ಮುಕುಂದ ಪೆದ್ದಿಗಳಂಥ ಪುರೋಹಿತಪಾಹಿಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೇ ಬೈರಾಗಿ–ಮಧುವರಸರಂಥ ಸಹೃದಯರಿಗೂ ಕೊನೆಗೆ ಮನೆಯ ಮಡದಿಯರಿಗೂ ಅರ್ಥವಾಗದ ಗೊಂದಲವಾಗಿಯೇ ತೋರುತ್ತದೆ. ತರ್ಕರಹಿತ ವಾದವಾಗಿಯೇ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

''ಅಣ್ಣನವರ ನಿಲುವನ್ನು ಅರಿಯಲು ನಾನು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಅವರ ಮನಸ್ಸಿನ ಪದರ ಪದರಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ನೋಡಲು ಕೈಲಾದದ್ದೇನೆಲ್ಲ ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ. ಅವರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಏನೋ ಗೊಂದಲ ಇದೆ ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲ ಜಾತಿ ಭೇದಗಳನ್ನೂ ತೊಡೆಯ ಹೊರಟವರು ತಮ್ಮದೇ ಜಾತಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡ ವಿಷಮತೆ ಈ ದೇಶದ ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಅಂಟಿದ್ದು. ಅಣ್ಣನವರೂ ಇದಕ್ಕೆ ಹೊರತಾಗಲಿಲ್ಲವಲ್ಲ..." ಎಂಬ ಕೊರಗು ಬೈರಾಗಿಯದಾದರೆ–

''ಜಾತಿಯಲ್ಲಿ ಮೇಲು ಕೀಳು ಇಲ್ಲ ಅಂತೀರಿ. ಬ್ರಾಹ್ಮಣರನ್ನು ಬೈತೀರಿ. ಇದರಲ್ಲಿ ಯಾವ ತರ್ಕ ಇದೆ ?... ಮೊರ ಒನಕೆ ದೈವವಲ್ಲ ಎಂದರು. ಲಿಂಗ ದೈವ ಎಂದರು. ಒಂದು ಜಡವಸ್ತು ದೈವ ಅಲ್ಲ, ಆದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ಜಡ ವಸ್ತು ದೈವ ಹೇಗೆ ಆದೀತು ? ಅದಕ್ಕೂ ಅಣ್ಣನವರ ಹತ್ತಿರ ಯಾವ ಉತ್ತರವೂ ಇರಲಿಲ್ಲ" ಎನ್ನುವ ಅಸಮಾಧಾನ ಮಧುವರಸರದು.

''ಜಾತಿ ಪದ್ಧತಿ ಹೋಗಬೇಕು ಅಂತಾರೆ, ಅದೇ ಬಾಯಲ್ಲೇ ಶಿವನ ಭಕ್ತರೆಲ್ಲ ಒಂದು ಜಾತಿ ಅಂತಾರೆ. ಇದೂ ಒಂದು ಜಾತಿ ಆಗಲಿಲ್ಲವೇ... ಮನುಷ್ಯರಲ್ಲಿ ಮೇಲು ಕೀಳು ಇಲ್ಲ ಅಂತಾರೆ, ಜೊತೇಲಿ ಶಿವನ ಭಕ್ತರೆಲ್ಲ ಒಳ್ಳೆಯೋರು ಉಳಿದವರೆಲ್ಲ 'ಭವಿ'ಗಳು ಅಂತಾರೆ. ಭವಿಗಳು ಕೀಳಂತೆ. ಇದು ನಾಲ್ಕು ಜನ ಒಪ್ಪೋ ಮಾತೆ ?...

“ಅವರ ಮಾತು, ನಡೆ ಎಲ್ಲ ನಮ್ಮನ್ನ ಕಷ್ಟದಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿಸಿಬಿಟ್ಟಿವೆ” ಎಂಬ ಅಳಲು ನೀಲಲೋಚನೆಯದಾದರೆ–

“ಇವೆಲ್ಲ ಸರಿಯೋ ತಪ್ಪೋ ? ಇವರು ಮಾಡಿರುವುದರಿಂದ ಸರಿಯೇ ಇರಬೇಕು. ತಪ್ಪು ಹೆಜ್ಜೆ ಇಡುವ ಮನುಷ್ಯ ಅಲ್ಲ ಇವರು” ಎನ್ನುವ ನಂಬುಗೆಯು ನಿಷ್ಠೆ ಗಂಗಾದೇವಿಯದು.

ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಲೋಕದ ಕಣ್ಣಿಗೆ – ಒಳ್ಳೆಯವರಾಗಿ – ಕೆಟ್ಟವರಾಗಿ, ಹೊಗಳಿಕೆ – ತೆಗಳಿಕೆಗೆ ಪಾತ್ರರಾಗಿ, ದ್ವಂದ್ವ ಗೊಂದಲ ತೊಡಕುಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ವಿಚಿತ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ಕಂಡ ಬಸವಣ್ಣನವರು ಮಹಾದೇವಿಯಕ್ಕನ ಪಾಲಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಅವಳ ಮನಸ್ಸಿನ ಅಂಗಳದಲ್ಲಿ ಆಡುತ್ತಿರುವ ಭಕ್ತಿಯ ಮಗುವಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತಾರೆ.

ಇವರೆಲ್ಲರಕ್ಕಿಂತಲೂ ಬೇರೆಯಾದದ್ದು ಪ್ರಭುವಿನ ದೃಷ್ಟಿ. ಅವನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ “ಬಸವಣ್ಣನವರನ್ನು ಈ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಬಂಧಿಸಿರುವುದು ಲೋಕಾನುಕಂಪ. ಜನರಿಗೆ ಒಳ್ಳೆಯದಾಗಬೇಕು ಎಂಬುದು ಅವರ ತೀವ್ರ ಹಂಬಲ. ಆದರೆ ತಮಗೆ ಯಾವುದು ಒಳ್ಳೆಯುದು ಎಂಬುದು ಜನಕ್ಕೆ ತಿಳಿಯುತ್ತಿಲ್ಲ. ತಮಗೆ ಏನು ಬೇಕೊ ಅದೇ ಒಳ್ಳೆಯದು ಎಂದು ಜನರ ಭಾವನೆ...ಬಸವಣ್ಣನವರ ಭಾಷೆ ಸುಲಭ, ಭಾವ ಸರಳ. ಆದರೆ ಜನಕ್ಕೆ ಅವು ಬೇಕಿಲ್ಲ. ಅವರಿಗೆ ಬೇಕಾದ್ದು ಅರ್ಥವಾಗದ್ದು, ಮಂಕು ಕವಿಸುವಂಥದ್ದು. ಬಸವಣ್ಣನವರಿಗೆ ಜನರನ್ನು ಮರುಳುಗೊಳಿಸುವ ಭಾಷೆ ತಿಳಿಯದು... ಆದಿ ಅಂತ್ಯಗಳಿಲ್ಲದ ಕಾಲ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಜೊತೆಗೇ ಲಯವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಈಗ ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗತೊಡಗಿದೆ... ಅಗೋ ನೋಡಿ”...ಎನ್ನುತ್ತ ದೃಶ್ಯವೊಂದನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಅಲ್ಲಿ ಬಸವಣ್ಣನವರು ಆನೆಯೊಂದಕ್ಕೆ ಬಲವಂತವಾಗಿ ಸ್ನಾನ ಮಾಡಿಸಿ ಅಲಂಕಾರ ಮಾಡಿ ಅಮೃತವನ್ನು ಕುಡಿಸಲೆತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಆನೆಗೆ ಇದಾವುದೂ ಬೇಕಿಲ್ಲ. ಅದು ತನ್ನ ಸಹಜ ಕ್ರೀಡೆಯಾದ ಸೊಂಡಿಲಿನಿಂದ ಯಥೇಚ್ಛವಾಗಿ ಮಣ್ಣು ತೆಗೆದು ತನ್ನ ತಲೆಯ ಮೇಲೆ ಎಸೆದುಕೊಂಡು ಸಂತೋಷಿಸುವ, ಸೊಪ್ಪುಸದೆ ತಿಂದು ಬೀಗುವ ಕಾಯಕಕ್ಕೇ ತೊಡಗಿದೆ. ಅಣ್ಣನವರು ಪುನಃ ಬಲವಂತವಾಗಿ ಎಳೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗಿ ಸ್ನಾನ ಮಾಡಿಸಿ ಅಲಂಕರಿಸುತ್ತಾರೆ, ಅಮೃತವನ್ನೇ ಕುಡಿಯುವಂತೆ ಒತ್ತಾಯಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅದರಿಂದ ಆನೆಗೆ ಹುಚ್ಚು ಕೆರಳುತ್ತದೆ. ಅತ್ತಿತ್ತ ಸೊಂಡಿಲನ್ನ ಬೀಸುತ್ತ ಅಣ್ಣನವರನ್ನೇ ಎತ್ತಿ ಆಕಾಶದೆತ್ತರಕ್ಕೆ ಬೀಸಿ ಎಸೆಯುತ್ತದೆ.

ಎಷ್ಟು ತೊಳೆದರೂ ಹೋಗದೇ ಇರುವ, ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ತೊಳೆಯುತ್ತಲೇ ಇರಬೇಕಾದ ಸಮಾಜ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಕಮಟು ಕೊಳೆಯನ್ನು ಈ ರೂಪಕ ಅತ್ಯಂತ ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಹೀಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರೂ ಒಂದೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಸವಣ್ಣನವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ತಾವು ಕಂಡ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ, ತಮ್ಮ ಅರಿವಿಗೆ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ನಿಲುಕಿದ್ದಷ್ಟನ್ನೇ ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ, ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅದು ನಾಲ್ಕು ಜನ ಕುರುಡರು ಸೇರಿ ಆನೆಯ ಅವಯವಗಳನ್ನು ಮುಟ್ಟಿ ಇದೇ ಆನೆ ಎಂದು ಹುಯ್ಯಲಿಟ್ಟಂತೆ ಅಂಶಿಕ ಸತ್ಯ ಮಾತ್ರ ಎಂಬುದು ಯಾರ ಅರಿವಿಗೂ ದಕ್ಕದೇ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಬೆರಗಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಕೂಡ ಜೀವಂತ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು. ಅವುಗಳ ನೋವು ನಿಟ್ಟುಸಿರು ಓದುಗನಿಗೆ ತಟ್ಟುವಷ್ಟು ಜೀವಂತ. ಅವುಗಳಿಗೆ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವಿದೆ, ವೈಚಾರಿಕ ಶಕ್ತಿ ಇದೆ. ಅನಿಸಿದ್ದನ್ನು ಹೇಳುವ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿದೆ. ಇದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿರುವುದು ಲೇಖಕ ನಿರ್ಲಿಪ್ತನಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ಯಾವುದೇ ಪೂರ್ವ ಯೋಜಿತ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಬದ್ಧನಾಗದೆ ಸ್ವಚ್ಛವಾದ ಮುಕ್ತ ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಆಳವನ್ನು ಅಳೆದು ತೂಗಿ ನೋಡಲೆತ್ನಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಅಂತೆಯೇ ಅವು ಅವನ ಊಹೆಗೂ ಮೀರಿ ಬೆಳೆದು ನಿಂತಿವೆ. ಅವನೇ ಕಣ್ಣರಳಿಸಿ ಬೆರಗಾಗಿ ನೋಡುವಂತೆ ನಡೆದಿವೆ ನುಡಿದಿವೆ.

ಲೇಖಕನಾದವನಿಗೆ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯ ನಿರ್ಲಿಪ್ತತೆ ಹಾಗೂ ನಿರ್ಭಯತೆಗಳನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಂಡು ಅದರ ಮೂಲಕ ತನ್ನಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಕಲಾಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಜೀವದುಂಬುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು ಸುಲಭ ಸಾಧ್ಯವಲ್ಲ. ಅಂಥ ಕಷ್ಟ ಸಾಧ್ಯತೆಯೊಂದನ್ನು ಪ್ರಭು ಶಂಕರ ಅವರು ಬೆರಗುವಿನಲ್ಲಿ ಸುಲಭ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಲೇಖಕರು ಬಳಸಿದ ಭಾಷೆಯ ಸೊಗಸುಗಾರಿಕೆಯ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿಯ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಾತ್ರವೂ ತಮಗೆ ತಕ್ಕುದಾದ ತಮ್ಮ ಪರಿಸರದ ಸಹಜ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೇ ವ್ಯವಹರಿಸುತ್ತವೆ. ತಮ್ಮ ಅನಿಸಿಕೆಯನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತವೆ. ಎಲ್ಲಿಯೂ ಕೃತಕತೆಯ ಸುಳಿವಿಲ್ಲ. ಒಂದೆರಡು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

ಬಸವಣ್ಣನವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕುರಿತು ಮಡಿವಾಳ ಮಾಚಯ್ಯ ಹೇಳುವ– "ಅಣ್ಣನವರು ಮಡಿ ಮಾಡಿದ ಬಟ್ಟೆ, ಅವರದು ಗರಿಗರಿಯಾದ ಶುದ್ಧ ಭಕ್ತಿ" ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಸಂಬೋಳಿನಾಗಿದೇವನನ್ನು ಬಸವಣ್ಣನವರು ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ

'ಹತ್ತಿರ ಬನ್ನಿ' ಎಂದು ಕರೆದಾಗ ತನಗಾದ ಸಂತೋಷವನ್ನು ಆತ 'ಹೊಟ್ಟೆ ತುಂಬ ಊಟ ಮಾಡಿದ ಹಾಗೆ, ಮತ್ತು ಬರೋ ಅಷ್ಟು ಕಳ್ಳು ಕುಡಿದ ಹಾಗೆ' ಎಂದು ಹೇಳುವಲ್ಲಿ–ಭಾಷೆ ತನ್ನ ವಾಚ್ಯವನ್ನು ನೀಗಿಕೊಂಡು ವ್ಯಂಜಕತೆಯತ್ತ ಹೊರಳಿ ಇಡೀ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನೇ ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವನ್ನಾಗಿಸುವ ಸೊಗಸುಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಕೃತಿ ಯುದ್ದಕ್ಕೂ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ನನಗೆ ತೋರಿದಂತೆ ಈ ಕೃತಿಯ ಒಂದೆರಡು ಸಣ್ಣ ಕೊರತೆಗಳೆಂದರೆ–

ಬಸವಣ್ಣನವರ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಮಹತ್ತರವಾದ ಪಾತ್ರವಹಿಸಿದ ಮಡದಿ ನೀಲಲೋಚನೆಯ ಪಾತ್ರ ವಿಚಾರಗಳು ತೀರ ಸಪ್ಪೆಯಾಗಿರುವುದು. ಇಲ್ಲಿ ಆಕೆ ನಮಗೆ ಪರಿಚಿತಳಾಗುವುದು ಒಬ್ಬ ಸಾಮಾನ್ಯ ಗೃಹಿಣಿಯಾಗಿ ; ಲೋಕ ವ್ಯವಹಾರ ವನ್ನರಿಯದ ಮುಗ್ಧ ಗಂಡನೊಬ್ಬನಿಂದ ಉಂಟಾದ ಸಂಸಾರಿಕ ತಾಪತ್ರಯಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಲಾರದೇ ನಿಸ್ಸಹಾಯಕಳಾದ ಹೆಣ್ಣೊಬ್ಬಳಾಗಿ. ಇರಬಹುದು ; ಇದೂ ಕೂಡ ಆಕೆಯ ಒಂದು ಮುಖ ಎಂದು ಸಮಾಧಾನಿಸಿಕೊಂಡರೂ, 'ಅಲ್ಲಿದ್ದ ಸಂಗಮ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಇರನೆ' ಎಂದು ಹೇಳಿ ಪತಿಯ ಸಾಧನೆಗೇ ಸವಾಲನ್ನೊಡ್ಡಿದ ಆಕೆಯ ಇನ್ನೊಂದು ಸಾಧನೆಯ ಮುಖ ಕಾಣದಿರುವುದರಿಂದ ಮಾತ್ರ ತೀವ್ರ ಅಸಮಧಾನ ವಾಗುತ್ತದೆ.

ಅದರಂತೆ ಬಸವಣ್ಣನವರ ಜೀವನದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧದಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಬಹು ಮುಖ್ಯವಾದ ಪಾತ್ರ 'ವಹಿಸಿರಲೇಬಹುದಾದ' ಅವರ ಅಕ್ಕ ನಾಗವ್ವೆಯ ವಿಚಾರದ ಸುಳಿವೇ ಇಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದಿರುವುದು ಈ ಕೃತಿಯ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಕೊರತೆಯಾಗಿದೆ. ಚೆನ್ನಬಸವಣ್ಣ ಬಸವಣ್ಣನವರನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ "ಅವರು ನನ್ನ ಸೋದರ ಮಾವ, ತಾಯಿಯ ತಮ್ಮ. ನನ್ನ ತಾಯಿ ಅವರಿಗೆ ಒಡಹುಟ್ಟಿದ ಅಕ್ಕ ಹೌದೋ ಅಲ್ಲವೋ ಯಾರಿಗೂ ತಿಳಿಯದು. ಅವರು ಮಾತ್ರ ತಮ್ಮನನ್ನು ಮಗನಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಅಕ್ಕರೆಯಿಂದ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು" ಎಂದು ಹೇಳಿರು ವುದಷ್ಟನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಇಡಿಯ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಆಕೆಯ ಪ್ರಸ್ತಾಪವೇ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಇತಿಹಾಸದ ಮೌನದಿಂದಾಗಿ ಈ ವಿಚಾರ ಸುಳಿಯಲು ಸಾಧ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ ಎಂಬ ತಮ್ಮ ಅನಿಸಿಕೆಯನ್ನು ಲೇಖಕರು ಚನ್ನಬಸವಣ್ಣ "ನನ್ನ ತಾಯಿ ಅವರಿಗೆ ಒಡಹುಟ್ಟಿದ ಅಕ್ಕ ಹೌದೋ ಅಲ್ಲವೋ ಯಾರಿಗೂ ತಿಳಿಯದು" ಎಂದು ಹೇಳುವ ಮಾತಿನಲ್ಲಿಯೇ ಸೂಚಿಸಿದಂತಿದೆ. ನಿಜ, ಈ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಇತಿಹಾಸ ಮೌನ ತಾಳಿರಬಹುದು, ಹಾಗಂತ ಸೃಜನಶೀಲನಾದ ಲೇಖಕನೂ ಮೌನ ತಳೆಯುವುದು ನ್ಯಾಯವೇ ?

ಇವುಗಳಲ್ಲದೆ ಬಸವಣ್ಣನವರ ತಾಯಿ ಮಾದಾಂಬೆ ಬಸವಣ್ಣನವರ ಬಾಲ್ಯ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ವರ್ಣಿಸುವಾಗಿನ ಕನ್ನಡ ವಿಚಾರದ ಮಾತುಗಳು ಕೃತಿಯ ಒಟ್ಟು ಪಾಕದಲ್ಲಿ ಕರಗಿ ಒಂದಾಗಿ ತಾಯಿಯ ಮಮತೆಯ ಧ್ವನಿಯಾಗಿ ಕೇಳಿಸದೇ ಲೇಖಕರ ಮಾತುಗಳೆಂಬಂತೆ ಬೇರೆ ಹರಳುಗಳಾಗಿಯೇ ಉಳಿದುಬಿಡುತ್ತವೆ.

ಈ ಕೆಲವು ಕೊರತೆಗಳನ್ನು ಅಡಗಿಸಿಕೊಂಡೂ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಮಟ್ಟದ ಸೃಜನಶೀಲ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ ಡಾ. ಪ್ರಭುಶಂಕರ ಅವರ ಬೆರಗು*

---

* ದಿನಾಂಕ 30-10-82ರಂದು ಮೈಸೂರು ಆಕಾಶವಾಣಿಯಲ್ಲಿ ಓದಿದ ಲೇಖನದ ವಿಸ್ತರ ರೂಪ.

ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಗುಲಾಮನ ಸಾವು

ಮೂಲ : (ಆಫ್ರಿಕನ್) ತಬನ್ ಲೊ ಲಿಯಾಂಗ್
ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ : ಎನ್. ವೆಂಕಟಕೃಷ್ಣ

ಆಫ್ರಿಕದ ಪೋಲೀಸರೇ
ನಮಗೀಗ ದುರಂತದ ಅರ್ಥ ಹೊಳೆದಿದೆ.
ನಿಮ್ಮ ಮಗು ಸತ್ತಾಗ ಅದು ದುರಂತ
ನಿಮ್ಮ ಆಶೆಗಳು ಸತ್ತಾಗ ಅದೂ ದುರಂತ
ಬೆಳೆಗಳು ದುರಂತಕ್ಕಾಗಿ ಬೆಳೆಯುವುದಿಲ್ಲ
ಕಣಜಗಳು ಇದೇ ದುರಂತಕ್ಕಾಗಿ ಕಾಳು ಪಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ
ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯ ಮಾತುಗಳು ಬುದ್ಧಿವಂತರ ದುರಂತ.
ಗುಲಾಮನೊಬ್ಬನ ಸಾವು ದುರಂತವಲ್ಲ
ನಿಮ್ಮ ವೈಚಾರಿಕತೆ ಅನಂತವಾದರೆ
ಅದು ದುರಂತವಲ್ಲ
ಕ್ಯಾನ್ವಾಸಿನ ಬಟ್ಟೆ ಚಿಕ್ಕದಾದರೆ
ಅದು ದುರಂತವಲ್ಲ
ನಿಮ್ಮ ಜವಾಬ್ದಾರಿಗಳು ಕಮ್ಮಿಯಾದರೆ
ಅದು ದುರಂತವಲ್ಲ.
ಯಾವುದೇ ಅಘಘಾತ ಕೆಲವೇ ಸಾಮಾನ್ಯರ
ಪ್ರಾಣಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವುದಾದರೆ
ಅದು ದುರಂತವಲ್ಲ
ಗೂಳಿಗಳು ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡರೆ
ಅದು ದುರಂತವಲ್ಲ
ಚರಿತ್ರೆ ನ್ಯಾಯದ ಮೊರೆ ಹೊಕ್ಕರೆ
ಅದು ದುರಂತವಲ್ಲ
ವ್ಯಾಕರಣ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಹಿಡಿಸದಿದ್ದರೆ
ಅದು ದುರಂತವಲ್ಲ
ದೇಶಗತಿ ಬದಲಾದರೆ
ಅದು ದುರಂತವಲ್ಲ

ಏಕೆಂದರೆ, ದುರಂತವೆಂದರೆ
ಅದೊಂದು ಎಲ್ಲಾ ಹಾಳಾದ ಅನುಭವ
ದುರಂತವೆಂದರೆ.
ದೊಡ್ಡ ತಪ್ಪಿನಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾದ ಸಣ್ಣ ತಪ್ಪುಗಳು
ದುರಂತವೆಂದರೆ,
ಚೆಲ್ಲಿಹೋದ ಹಾಲು ಮತ್ತು ನೆಲದ ಮೇಲೆ ಹರಡಿದ ರಕ್ತ
ದುರಂತವೆಂದರೆ
ನಮ್ಮೆಡೆಗೆ ಓಡಿಬರುವ ವೇಗದ ಬಾಣ
ದುರಂತವೆಂದರೆ
ಮಗನನ್ನು ತಂದೆಯಿಂದ ಕಸಿದುಕೊಳ್ಳುವ ನೀಚತನ
ದುರಂತವೆಂದರೆ
ಒಂದೊಂದೇ ಕೊಂಡಿ ಸೇರಿ ಸುತ್ತ ಹಮ್ಮಿಕೊಳ್ಳುವ ಸರಪಳಿ
ದುರಂತವೆಂದರೆ
ನ್ಯಾಯಾನ್ಯಾಯಗಳ ವಿವೇಚನೆ ಮರೆತುಹೋಗುವುದು.

ನ್ಯಾಯಕ್ಕಾಗಿ ಹೋರಾಟ–ಒಂದು ದುರಂತ
ಅನ್ಯಾಯದ ವಿರುದ್ಧ ನೀನು
ರಾಕ್ಷಸನಾದಾಗ ಅದು ಒಂದು ದುರಂತ
ನಿನ್ನ ಸ್ನೇಹಿತರೇ ನಿನ್ನನ್ನು
ನೇಣುಹಾಕಿದಾಗ ಅದು ದುರಂತ
ರಾತ್ರಿ ಕತ್ತಲೆಯ ಪರದೆ ಇಳಿದಾಗ
ನೀನು ಉಸಿರು ಕಟ್ಟುತ್ತೀಯೆ ಅದು ದುರಂತ
ಸರ್ವನಾಶದ ನಂತರ
ನೀನೊಬ್ಬನೇ ಉಳಿಯುತ್ತೀಯೆ ಅದು ದುರಂತ
ನಿನ್ನ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು
ಬದುಕಿಗೆ ಹೊಂದದೆ ಹೋದಾಗ ಅದು ದುರಂತ
ಕಟುಕ ಕಡಿಯಲು ಬಂದಾಗ
ಕುರಿ ಹಾಡುವ ಹಾಡು ದುರಂತ
ಸಾಯುವ ಮೊದಲು
ಬಾತುಕೋಳಿ ಹಾಡುವ ಹಾಡು ದುರಂತ
ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸುಡುವ ಬೆಂಕಿ
ದುರಂತವಾಗಬಹುದು
ರಾಜಕೀಯ ಬದಲಾವಣೆಗೆ
ದುರಂತವೂ ರಂಗ ಮಂಚವಾಗಬಹುದು.

ಓ ನನ್ನ ದುರಂತವೇ ನನ್ನನ್ನು ಕಾಪಾಡು.

ಶಾಲಾ ಮಕ್ಕಳಲ್ಲಿ ಪರೀಕ್ಷಾತಂಕ

ಹೆಚ್. ಎನ್. ಶಿವಕುಮಾರ ಆರಾಧ್ಯ
ಬಿ. ಎಸ್. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ.

ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ

ಬೆಳೆಯುವ ಮಕ್ಕಳ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ಮನೋವಿಕಾಸಕ್ಕೆ ಸಹಾಯಕವಾಗುವ ಸಂಗತಿಗಳು ಅನೇಕ. ಹಾಗೆಯೇ ಅದನ್ನು ಕುಂಠಿಸುವಂತಹ ಪರಿಸರ ಸಂಗತಿಗಳೂ ಬಹಳಷ್ಟು. ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ಪರಿಸರ, ಮಕ್ಕಳ ಸರ್ವತೋಮುಖ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಸಹಾಯಕವಾಗುವ ಸಂಗತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅತಿ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ತರಗತಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಸಂವಹನ, ವಿಚಾರ ವಿನಿಮಯ, ಸ್ನೇಹ ಸಂಪಾದನೆ, ಕಲಿಕೆಯಲ್ಲಿನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು, ಅಲ್ಲಿನ ವಾತಾವರಣಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲರೂ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಅವಶ್ಯಕತೆ, ಅದರಿಂದ ಉಂಟಾಗಬಹುದಾದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು, ಅವುಗಳ ನಿವಾರಣೋಪಾಯ–ಇವೆಲ್ಲ ಮಕ್ಕಳ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ವಿಕಾಸದಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮುಖ್ಯ ಅಂಶಗಳು.

ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿನ ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿರುವ ಅತಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ, ಪರೀಕ್ಷೆಗಳು. ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯ ಭಾವೀ ಜೀವನದ ಗತಿಯನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವ ಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿ ಪರೀಕ್ಷೆ. ಇಂದಿನ ಶಿಕ್ಷಣವಂತೂ ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಪರೀಕ್ಷೆಗಳ ಸುತ್ತ ಹಮ್ಮಿಕೊಂಡಿದೆ. ಪರೀಕ್ಷೆ ಆಧಾರಿತ ಪದವಿ, ಪದವಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಕೆಲಸ, ಮತ್ತು ಮುಂದಿನ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಬುನಾದಿ. ಆದುದರಿಂದ ಮಕ್ಕಳಲ್ಲಿ ಪರೀಕ್ಷೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಆತಂಕ ಮೂಡುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಸಹಜ. ಜೊತೆಗೆ ತಂದೆ ತಾಯಿಗಳು, ಮತ್ತು ಶಿಕ್ಷಕರು ಅವರ ಮೇಲೆ ಪರೀಕ್ಷೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮಾನಸಿಕ ಒತ್ತಡವನ್ನು ಹೇರುವುದರಿಂದಾಗಿ ಅವರಲ್ಲಿ ಆತಂಕ ತೀವ್ರವಾಗುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಮಕ್ಕಳಲ್ಲಿ ಅವರವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ, ತಮ್ಮ ಬಗ್ಗೆ ಅವರಿಗಿರುವ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ, ಪರೀಕ್ಷೆಯ ಆತಂಕದ ಮಟ್ಟ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯ.

ಪರೀಕ್ಷೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಮಕ್ಕಳಲ್ಲಿ ಆತಂಕವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವಂತಹ ಪರಿಕರಗಳು ಹಾಗೂ ಪರಿಸರ ಬಹು ಬಗೆಯದು. ಮನೆಯ ವಾತಾವರಣ, ಶಾಲೆಯ ವಾತಾವರಣ, ಸಾಮಾಜಾರ್ಥಿಕ ಮಟ್ಟ, ಕಲಿಕೆಯ ಮಟ್ಟ, ಉಪಾಧ್ಯಾಯರು ಮತ್ತು

ಸಹಪಾಠಿಗಳೊಂದಿಗಿರುವ ಸಂಬಂಧ, ಸ್ನೇಹಿತರ ಪ್ರಭಾವ, ಬೌದ್ಧಿಕ ಮಟ್ಟ, ಕಲಿಕೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಇರುವ ಪ್ರೇರಣೆ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯ ಮಟ್ಟ, ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಸಂಕೀರ್ಣ, ತಮ್ಮ ಶಕ್ತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಅವರಿಗಿರುವ ಕಲ್ಪನೆ, ಮತ್ತು ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸ– ಇವೇ ಮೊದಲಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ಮಾನಸಿಕ ಸಂಗತಿಗಳು ಅವರ ಆತಂಕದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅನೇಕ ಸಂಶೋಧನೆಗಳು ತಿಳಿಸಿಕೊಟ್ಟಿವೆ. (ಸಾರಸನ್, ೧೯೬೦; ೧೯೬೧; ಫ್ರೋಸ್ಟ್, ೧೯೬೮; ಸ್ಮಿತ್, ೧೯೬೧; ಲನ್ ಬರ್ಗ್, ೧೯೬೪; ಶರ್ಮ, ೧೯೬೯; ಪ್ರಕಾಶ್, ೧೯೭೭; ಗಿರಿಬಾಲಾದೇವಿ, ೧೯೬೯; ತಿವಾರಿ ಮತ್ತು ರೈ, ೧೯೭೬; ಪಾಠಕ್, ೧೯೭೨; ಶರ್ಮ, ೧೯೭೫; ರಾಜಪುತ್, ೧೯೭೪; ಗೌರ್, ೧೯೭೨; ಮಲ್ಹೋತ್ರ, ೧೯೭೪).

ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಯನ

ಪ್ರೌಢಶಾಲೆಯಲ್ಲಿನ ಹತ್ತನೆಯ ತರಗತಿಯಲ್ಲಿ ಕಲಿಯುತ್ತಿರುವ ಮಕ್ಕಳಲ್ಲಿರುವ ಪರೀಕ್ಷಾತಂಕವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ಮತ್ತು ಕೆಲವು ಚಲಕಗಳೊಡನೆ ಅವರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ, ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಕೆಲವು ಪ್ರೌಢಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಿಯುತ್ತಿರುವ ೧೫೦ ಹುಡುಗರೂ ಹಾಗೂ ೧೧೬ ಹುಡುಗಿಯರಿಗೆ ಒಂದು ಪರೀಕ್ಷಾತಂಕಮಾಪಕ (ನಜ್ಮ ಮತ್ತು ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ, ೧೯೭೭) ಮತ್ತು ತರಗತಿಯಲ್ಲಿ ಅವರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮಟ್ಟವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ಒಂದು ಸಾಮಾಜೀಯಮಾಪಕ (ಆತ್ಮಾನಂದ ಶರ್ಮ, ೧೯೭೦) ಇವೆರಡನ್ನೂ ಕೊಡಲಾಯಿತು. ಜೊತೆಗೆ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ತಮ್ಮ ಮೊದಲ ಪರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಗಳಿಸಿರುವ ಅಂಕಗಳನ್ನೂ ಸಹ ಸಂಗ್ರಹಿಸಲಾಯಿತು. ಅದನ್ನು ಆಧಾರಿಸಿ ಅವರನ್ನು ಉತ್ತಮ, ಮಧ್ಯಮ ಮತ್ತು ಕೆಳಮಟ್ಟದ ಗಳಿಕೆಯವರೆಂದು ವಿಂಗಡಿಸಲಾಯಿತು. ಹಾಗೆಯೇ ಅವರು ಸಾಮಾಜೀಯ ಮಾಪನದಲ್ಲಿ ಗಳಿಸಿದ ಅಂಕಗಳಿಗನುಸಾರವಾಗಿ, ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳನ್ನು, ತಮ್ಮ ಸಹಪಾಠಿಗಳಲ್ಲಿ (i) ಅತ್ಯಂತ ಆದರಣೀಯರು; (ii) ಆದರಣೀಯರು (iii) ಸಾಮಾನ್ಯರು (iv) ಅಷ್ಟು ಆದರಣೀಯರಲ್ಲದವರು ಮತ್ತು (v) ಅನಾದರಣೀಯರು ಎಂದು ವಿಂಗಡಿಸಲಾಯಿತು.

ಈ ರೀತಿ ವಿಂಗಡಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ಆತಂಕದ ಮಧ್ಯಾಂಕಗಳನ್ನು ತುಲನೆ ಮಾಡಲಾಯಿತು. ಉಪಯೋಗಿಸಿದ ಎಲ್ಲ ಮಾಪಕಗಳೂ ಸಹ ಅವುಗಳ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆ ಮತ್ತು ನಿಖರತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿದ ನಂತರ ಅವುಗಳನ್ನು ಬಳಸಲಾಯಿತು. ಲಬ್ಧಾಂಶವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲು ಭೇದ ಸೂಚ್ಯಾಂಕ ತಂತ್ರವನ್ನು ಬಳಸಲಾಯಿತು.

ಲಬ್ಧಾಂಶ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ

ಈ ಲೇಖನದ ಜತೆಗಿರುವ ಮೂರು ಪಟ್ಟಿಗಳೂ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ಪರೀಕ್ಷಾತಂಕದ ಮಧ್ಯಾಂಕಗಳನ್ನು ತುಲನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತದೆ.

ಪಟ್ಟಿ ಒಂದು

ಹುಡುಗರ, ಹುಡುಗಿಯರ ಹಾಗೂ ಮಿಶ್ರ ಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಿಯುತ್ತಿರುವ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿನಿಯರ ಪರೀಕ್ಷಾತಂಕದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ.

ಕ್ರಮ ಸಂಖ್ಯೆ	ವರ್ಗೀಕರಣ	ಲಬ್ಧಾಂಶಗಳು			ಭೇದ ಸೂಚ್ಯಾಂಕ
		ಸಂಖ್ಯೆ	ಮಧ್ಯಾಂಕ	ವಿತರಣಾಂಕ	
೧	ಹುಡುಗರು	೧೪೦	೬೩.೬೦	೯.೧೨	
೨	ಹುಡುಗಿಯರು	೧೧೬	೬೫.೮೮	೧೦.೫೫	೧.೮೪
೧	ಹುಡುಗರ ಶಾಲೆ	೧೧೩	೬೩.೨೦	೧೧.೬೧	ಭೇ. ಸೂ. ೧.೨ = ೧.೬೦
೨	ಹುಡುಗಿಯರ ಶಾಲೆ	೧೦೨	೬೫.೪೦	೮.೪೯	ಭೇ. ಸೂ. ೨.೩ = ೧.೪೬
೩	ಮಿಶ್ರ ಶಾಲೆ	೪೧	೬೭.೬೬	೮.೩೬	ಭೇ. ಸೂ. ೧.೨ = ೨.೬೩*

[*ಶೇಕಡ ಒಂದರ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ.]

ಪಟ್ಟಿ 1ರ ಪ್ರಕಾರ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ಹಾಗೂ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿನಿಯರ ಪರೀಕ್ಷಾತಂಕ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಯಾವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೂ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಹುಡುಗರ ಮತ್ತು ಹುಡುಗಿಯರ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಿಯುತ್ತಿರುವ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಹುಡುಗಿಯರ ಮತ್ತು ಮಿಶ್ರ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಿಯುತ್ತಿರುವ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಲ್ಲಿನ ಪರೀಕ್ಷಾತಂಕದ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಯಾವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ಮಿಶ್ರಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಿಯುತ್ತಿರುವ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ಆತಂಕದ ಮಟ್ಟವು ಹುಡುಗರ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಿಯುತ್ತಿರುವ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ಪರೀಕ್ಷಾತಂಕ ಮಟ್ಟಕ್ಕಿಂತ ನಿಖರವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ ಎಂಬ ಅಂಶ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಿಂದ ತಿಳಿದು ಬಂದಿದೆ.

ಪಟ್ಟಿ ಎರಡು

ವಿವಿಧ ಮಟ್ಟದ ಕಲಿಕೆಯ ಹಾಗೂ ವಿವಿಧ ಸಾಮಾಜಾರ್ಥಿಕ ಮಟ್ಟದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ಪರೀಕ್ಷಾತಂಕದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ

ಕ್ರಮ ಸಂಖ್ಯೆ	ವರ್ಗೀಕರಣ	ಲಬ್ಧಾಂಶಗಳು			ಭೇದ ಸೂಚ್ಯಾಂಕ
		ಸಂಖ್ಯೆ	ಮಧ್ಯಾಂಕ	ವಿತರಣಾಂಕ	
1	ಉತ್ತಮ ಮಟ್ಟದ ಕಲಿಕೆ	58	61.40	8.90	ಭೇ.ಸೂ$_{1\cdot 2}$ = 3.25*
2	ಮಧ್ಯಮ ಮಟ್ಟದ ಕಲಿಕೆ	160	65.08	9.32	ಭೇ.ಸೂ$_{2\cdot 3}$ = 0.48
3	ಕೆಳಮಟ್ಟದ ಕಲಿಕೆ	38	64.95	10.00	ಭೇ.ಸೂ$_{1\cdot 3}$ = 1.78
1	ಕೆಳಸಾಮಾಜಾರ್ಥಿಕ ದರ್ಜೆ	55	65.29	7.90	ಭೇ.ಸೂ$_{1\cdot 2}$ = 0.41
2	ಮಧ್ಯಮ ಸಾಮಾಜಾರ್ಥಿಕ ದರ್ಜೆ	135	64.65	13.00	ಭೇ.ಸೂ$_{2\cdot 3}$ = 1.47
3	ಉಚ್ಚ ಸಾಮಾಜಾರ್ಥಿಕ ದರ್ಜೆ	66	61.90	12.13	ಭೇ.ಸೂ$_{1\cdot 3}$ = 1.85

[* ಶೇಕಡ ಒಂದರ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ]

ಪಟ್ಟಿ 2ರ ಮೂಲಕ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದೇನೆಂದರೆ ಸಾಮಾಜಾರ್ಥಿಕ ದರ್ಜೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ಪರೀಕ್ಷಾತಂಕದ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಯಾವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೂ ಕಂಡುಬಂದಿಲ್ಲ, ಆದರೆ ಕಲಿಕೆಯ ಮಟ್ಟದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪರೀಕ್ಷಿಸಿದಾಗ ಮಧ್ಯಮ ಮಟ್ಟ ಹಾಗೂ ಕೆಳಮಟ್ಟದ ಮತ್ತು ಉತ್ತಮ ಮಟ್ಟದ ಹಾಗೂ ಕೆಳಮಟ್ಟದ ಕಲಿಕೆಯ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ಮಧ್ಯಮ ಮಟ್ಟದ ಕಲಿಕೆಯ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ಮಟ್ಟದ ಕಲಿಕೆಯ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಪರೀಕ್ಷಾತಂಕವಿರುವುದು ಕಂಡುಬಂದಿದೆ.

ಪಟ್ಟಿ ಮೂರು

ವಿವಿಧ ಮಟ್ಟದ ಸಾಮಾಜೀಯ ನೆಲೆಯುಳ್ಳ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ಪರೀಕ್ಷಾತಂಕದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ

ಕ್ರಮ ಸಂಖ್ಯೆ	ವರ್ಗೀಕರಣ	ಲಬ್ಧಾಂಶಗಳು			ಭೇದ ಸೂಚ್ಯಾಂಕ
		ಸಂಖ್ಯೆ	ಮಧ್ಯಾಂಕ	ವಿತರಣಾಂಕ	
1	ಅತ್ಯಂತ ಆದರಣೀಯರು	41	64.28	9.97	ಭೇ.ಸೂ$_{1\cdot2}$ = 1.47
2	ಆದರಣೀಯರು	54	60.35	12.56	ಭೇ.ಸೂ$_{1\cdot3}$ = 0.13
3	ಸಾಮಾನ್ಯರು	58	64.53	11 66	ಭೇ ಸೂ$_{1\cdot4}$ = 0.54
4	ಅಷ್ಟು ಆದಣಿರೇಯರಲ್ಲದವರು	87	65.21	7.74	ಭೇ.ಸೂ$_{1.5}$ = 0.44
					ಭೇ.ಸೂ$_{2.3}$ = 1.58
5	ಅನಾದರಣೀಯರು	36	65.47	13.96	ಭೇ.ಸೂ$_{2\cdot4}$ = 2.11*
					ಭೇ.ಸೂ$_{2\cdot5}$ = 1.62
					ಭೇ.ಸೂ$_{3\cdot4}$ = 0.39
					ಭೇ.ಸೂ$_{3\cdot5}$ = 0.34
					ಭೇಸೂ.$_{4\cdot6}$ = 0.11

[* ಶೇಕಡ ಐದರ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ]

ಪಟ್ಟಿ 3ರ ಪ್ರಕಾರ, ಒಂದು ವರ್ಗದ ತುಲನೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಉಳಿದ ಯಾವುದೂ ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣವಾಗಿಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ, ಸಾಮಾಜೀಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿನ ವಿವಿಧ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ಪರೀಕ್ಷಾತಂಕದಲ್ಲಿ ಯಾವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೂ ಇಲ್ಲ ಎಂದು ನಿರ್ಧಾರವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ತರಗತಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಳಮಟ್ಟದ ಸಾಮಾಜೀಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿರುವ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ಆದರಣೀಯ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ಪರೀಕ್ಷಾತಂಕದ ಮಟ್ಟಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಆತಂಕವುಳ್ಳವರಾಗಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ತಿಳಿದುಬಂದಿದೆ.

ಉಪಸಂಹಾರ

ಈ ಸಂಶೋಧನೆಯಿಂದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಪರೀಕ್ಷಾತಂಕವು ಇರುವುದು ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿರುವುದಲ್ಲದೆ, ಮಿಶ್ರಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಿಯುತ್ತಿರುವವರು ಕಲಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿರುವವರು, ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜೀಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಳಮಟ್ಟದಲ್ಲಿರುವವರು ಅಂದರೆ ಅಷ್ಟು ಆದರಣೀಯರಲ್ಲದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಲ್ಲಿ ಪರೀಕ್ಷಾತಂಕವು ಸ್ವಲ್ಪ ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುವುದು ಕಂಡುಬಂದಿದೆ.

ಪರೀಕ್ಷೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮಾನಸಿಕ ಆತಂಕ ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ಕಲಿಕೆಗೆ ಪ್ರೇರಕವಾಗಬಹುದಾದರೂ, ಅದು ತೀವ್ರವಾದಲ್ಲಿ ಅದು ಅವರ ಪ್ರಗತಿಗೆ ಕುಂದನ್ನುಂಟುಮಾಡಬಹುದು. ಅತಿ ಹೆಚ್ಚಾದ ಆತಂಕ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಭೀರುಗಳನ್ನಾಗಿಯೂ, ಅಧೀರರನ್ನಾಗಿಯೂ ಮಾಡಿ, ಅವರು ತಮ್ಮ ಬಗ್ಗೆ ಕೀಳರಿಮೆಯನ್ನು ಬೆಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇರುವುದರಿಂದ, ಶಿಕ್ಷಕರು ಈ ಆತಂಕವನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿ, ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ತಮ್ಮ ಈ ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ಪರೀಕ್ಷೆಗಳನ್ನೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಜೀವನದ ಎಲ್ಲ ಪರೀಕ್ಷಾತ್ಮಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನೂ ಧೈರ್ಯವಾಗಿ ಎದುರಿಸುವಂತಹ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಅವರಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಸುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಆವಶ್ಯಕವಾಗಿದೆ. ತರಗತಿಯಲ್ಲಿ ಅವರ ಸಾಮಾಜೀಯ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವುದರಿಂದ, ಇದರ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನ ಕೊಟ್ಟು ಶಿಕ್ಷಕರು ಈ ದೆಸೆಯಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯಪ್ರವರ್ತರಾಗಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಪು. ತಿ. ನ. ಗದ್ಯಶೈಲಿ

ಟಿ. ಪಿ. ಅಶೋಕ

"ಗದ್ಯ ಪದ್ಯಗಳೆರಡರಿಂದಲೂ ಸಹೃದಯರು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವ ಫಲವೊಂದೇ–ರಸಸ್ಥಿತಿ" ಎಂದು ಪು. ತಿ. ನ. ತಿಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗಾದರೆ ಗದ್ಯ–ಪದ್ಯಗಳಿಗೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇ ಇಲ್ಲವೆ ? ಇದೆ. ಆದರೆ ಮೂಲಭೂತ ಉದ್ದೇಶಗಳಲ್ಲಲ್ಲ ; ಕೇವಲ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ : "ರಸಜ್ಞರನ್ನು ಈ ಸ್ಥಿತಿಗೇರಿಸುವ ಸುಲಭವಾದ ಗದ್ಯ ಹಾಗೂ ಪದ್ಯ ಅವಲಂಬಿಸುವ ಉಪಾಯಗಳು ಬೇರೆ, ಮಾರ್ಗ ಬೇರೆ. ನಿಯತಿ ನಿಯತ ಜಗತ್ತಿನಿಂದ ಗದ್ಯ ದೂರ ಸರಿಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಜಾಗ್ರದವಸ್ಥೆ ಸಮೀಪದಲ್ಲಿದ್ದುಕೊಂಡೇ ಅದು ನಮಗೆ ರಸದೆಚ್ಚರವನ್ನು ಕೊಡುವ ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯವಾದ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ಕುಶಲತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪದ್ಯಕ್ಕಾದರೆ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಸೌಕರ್ಯವುಂಟು. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಅದು 'ನಿನಗೂ ನನಗೂ ತೀರೆದು ಹೋಯಿತು' ಎಂದು ಭವಕ್ಕೆ ಹೇಳಬಲ್ಲದು. ಯೋಗಿ ಧರಿಸುವ ಕಾವಿಬಟ್ಟೆ ಮತ್ತು ತ್ರಿದಂಡಗಳಂತೆ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಛಂದೋಬಂಧಗಳು. ಗದ್ಯಕ್ಕೆ ಭವಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ತನ್ನನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸುವ ಇಂಥ ಉಪಾಯ ಉಪಕರಣಗಳಿಲ್ಲ. ಅದು ಸಂಸಾರಿಯಾಗಿಯೇ ಸಂನ್ಯಸ್ತನ ಧರ್ಮವನ್ನು ನಡೆಸುವ ಯೋಗಿಯಂಥ ಕಲೆ. ಪದ್ಯದ್ದು ಶ್ರೀರಾಮಕೃಷ್ಣ ಪರಮಹಂಸರ ರೀತಿ ; ಗದ್ಯದ್ದು ನಾಗಮಹಾಶಯನ ರೀತಿ." ರಸಸ್ಥಿತಿಯು, "ಭವದ ನೇರವಾದ ಅನುಭೂತಿಗಳಲ್ಲಿ ದೊರೆಯತಕ್ಕದ್ದಲ್ಲ ; ಅವುಗಳ ಸಂಸ್ಕರಣದಿಂದ ದೊರೆಯತಕ್ಕದ್ದು" ಎಂದು ಪು. ತಿ. ನ. ನಂಬುವುದರಿಂದ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಅವರ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಬರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಶೈಲಿ ಕೃತಿಯ ಕೇವಲ ಕವಚವಾಗದೆ ಭವವನ್ನು ಮೀರಲು ಕವಿ ಬಳಸುವ ಸಾಧನವಾಗುತ್ತದೆ; ಕೇವಲ ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗದೆ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಆಯಾಮವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಭವವನ್ನು ಮೀರಲು, ಅದರೊಂದಿಗೆ ಅಂತರವನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳಲು ಛಂದಸ್ಸು ಉಪಯುಕ್ತ, ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆ, ಶೈಲಿ ಎಷ್ಟೇ ಸರಳವಾಗಿದ್ದರೂ ಆಡು ಭಾಷೆಗಿಂತ ತುಸು ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವಂಥದ್ದು. Poetry is spoken language heightened ಎನ್ನುವ ಹಾಪ್‌ಕಿನ್ಸ್ ಮಾತನ್ನೂ ಹೀಗೆಯೇ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪು. ತಿ. ನ. ಹೇಳುತ್ತಾರೆ : "ಗದ್ಯಕ್ಕೆ ಈ ಸೌಲಭ್ಯಗಳಿಲ್ಲ. ಎಚ್ಚೆತ್ತ ಹೃದಯ ಇಲ್ಲಿನ ರಸ ವ್ಯಾಪಾರದಲ್ಲಿ 'ಸಾಂಖ್ಯ ಪುರುಷ'ನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾವು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವುದು ಹೃದಯ ಸಾಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿನೀತ ವಿಭಾವಾನು

ಭಾವಗಳ ರಾಜ್ಯಭಾರ ಕ್ರಮವನ್ನು. 'ಮಧುರ ಕೋಮಲ ಕಾಂತ ಪದಾವಲಿ'ಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿನಷ್ಟು ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ಬಾರವು. ಹಾಗೆಯೇ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಗಳೂ ಕೂಡ." ಪು. ತಿ. ನ. ಅವರ ಗದ್ಯ ಕೂಡ ಇಂಥ ಸವಾಲುಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಿದೆ. ಪು. ತಿ. ನ. ಗದ್ಯವನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದಾಗ ಈ ಸವಾಲುಗಳು ಕೇವಲ ತಾಂತ್ರಿಕ ಎನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಪು. ತಿ. ನ.ರ ಒಟ್ಟು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲೇ ಇರುವ ದ್ವಂದ್ವಗಳು ಅವರ ಗದ್ಯ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತವೆ. ಎಂದು ನಾನು ತಿಳಿದುಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ. ಇದೇನೂ ನೇತ್ಯಾತ್ಮಕವಾದ ಹೇಳಿಕೆಯಲ್ಲ. ಈ ದ್ವಂದ್ವಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಗುರುತಿಸಬಹುದು : ಅಲೌಕಿಕ–ಲೌಕಿಕ, ನೆಲ–ಮುಗಿಲು, ವಿಚಾರ–ಭಾವನೆ, ಎಚ್ಚರ–ಹುಚ್ಚು, ಕನಸು–ವಾಸ್ತವ, ಬ್ರಾಹ್ಮಣ–ಶೂದ್ರ, ನಿಯಮ ನಿಷ್ಠುರತೆ–ರಸಿಕತೆ ಹೀಗೆ. ಪು. ತಿ. ನ. ಅವರನ್ನು ಕೇವಲ ಮಡಿವಂತ, ಪುರಾಣಪ್ರಿಯ, ಹಳೆ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಗೊಡ್ಡು ಕವಿ ಎಂದಷ್ಟೇ ತಿಳಿದರೆ ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ. ಅವರು ಎಷ್ಟು ಮಡಿವಂತರೋ ಅಷ್ಟೇ ರಸಿಕರು. ವ್ರತ ನಿಷ್ಠುರತೆಯಂತೆಯೇ ಅಯ್ಯಂಗಾರರ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂವೇದನೆಯೂ ಅವರ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಢಾಳಾಗಿ ಎದ್ದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಪು. ತಿ. ನ. ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಶಿಶು ಸಹಜ ಮುಗ್ಧ ಕುತೂಹಲಗಳೂ ಇವೆ; ರಸಿಕರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯವೆನಿಸುವ ಅನುಪಮ ಸೌಂದರ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೂ ಇದೆ; ಋಷಿ ಸುಡಿಯ ಪ್ರಬುದ್ಧತೆಯೂ ಇದೆ. ಪು. ತಿ. ನ.ರ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧವೆನಿಸುವ ಎರಡು ಅಂಶಗಳ, ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳ ಕರ್ಷಣದಲ್ಲಿದೆ. "ಭವದ ತೀವ್ರ ಸಂವೇದನಾ ರೂಪವಾದ ಪ್ರಜ್ಞೆ-ಇದನ್ನು ಬೇಕಾದರೆ ಭವ ನಿಮಜ್ಜನ ಚಾತುರ್ಯ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು—ಮತ್ತು ಆ ನಿಮಗ್ನತೆಯಿಂದ ಪಾರಾಗಿ ಬೇರೆಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವ ಲಘಿಮಾ ಕೌಶಲ. ಈ ಎರಡು ಗುಣಗಳು ಕವಿಗಿದ್ದ ಹೊರತು ಕಾವ್ಯ ಸಿದ್ಧಿಸಲಾರದು" ಎಂದು ಪು. ತಿ. ನ. ಅವರೇ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. "ಒಂದು ಚೇತನದಲ್ಲಿ ಭವದ ಧರ್ಮಾರ್ಥ ಕಾಮ ಸಂಬಂಧ್ದವಾದ ಆಕರ್ಷಣೆಗೂ ಮುಕ್ತಿಯ ವಿಕರ್ಷಣೆಗೂ ಉಂಟಾಗುವ ಘರ್ಷಣೆಯಿಂದ ಕಾವ್ಯ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ, ಕಲೆ ಉದಿಸುತ್ತದೆ. (ಇದನ್ನು ಘರ್ಷಣೆಯೆಂದು ಕರೆಯುವುದಕ್ಕಿಂತ ಈ ವಿರುದ್ಧ ಶಕ್ತಿಗಳ ಸತತ ಸಾಹಚರ್ಯವೆಂದರೆ ಮೇಲೇನೋ.) ಪರಸ್ಪರಾಶ್ರಯಗಳಾದ ಈ ಎರಡೂ ಶಕ್ತಿಗಳೂ ಒಂದು ಚೇತನದ ಮೇಲೆ ಸಂತತವಾದ ಪ್ರಭುತ್ವವನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಾ ಒಂದನ್ನೊಂದು ಅತಿಕ್ರಮಿಸದಂತೆ, ಮುಕ್ತಿಯ ವಿಕರ್ಷಣೆ ಪ್ರಚುರವಾಗಿ ಭವದಾಕರ್ಷಣೆ ಅದನ್ನು ತನ್ನೆಡೆಗೆ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಜಗ್ಗುತ್ತಾ. ಇಂಥ ತುಯ್ತಗಳ ಆಯಕಟ್ಟಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿದ ಜೀವಾತ್ಮ ಸಂಸ್ಥೆ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಕಲೆಗೂ ಮಾತೃಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ." ಹಾಗಾಗಿ ಪು. ತಿ. ನ. ಭವವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಮೀರಬೇಕೆಂದು ಮಾತ್ರ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇದರಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಉಲ್ಲಾಸವೇ ರಸೋಲ್ಲಾಸ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಕೇವಲ ಆಕಾಶದಲ್ಲಿ ಹಾರಾಡುವುದು

ಇಲ್ಲವೇ ಯಾವತ್ತೂ ನೆಲಕ್ಕೇ ಅಂಟಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಅಂಥ ಆರೋಗ್ಯಕರ ಸ್ಥಿತಿ ಗಳೇನಲ್ಲ. ಇಂಥ ಸ್ಥಿತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪು. ತಿ. ನ. ಹೇಳುವ "ಸ್ವಕೇಂದ್ರ ಮುಕ್ತಿ" ಸಾಧ್ಯ ವಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಇಂಥ "ಮುಕ್ತಿ"ಯ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯಿಲ್ಲದೆ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಕಾವ್ಯ ಹುಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ product ಊ ಹೌದು. process ಊ ಹೌದು. ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧವೆನ್ನಿಸುವ ಅಂಶಗಳ ಘರ್ಷಣೆ; ಇಂಥ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಘರ್ಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಅವುಗಳಲ್ಲೇ ಕರಗಿ ಹೋಗದೆ ಅವೆರಡನ್ನೂ ಮೀರುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂಥದಾದ್ದರಿಂದ ಶೈಲಿಯ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಮಹತ್ತ್ವವಿದೆ. "ಆಕರ್ಷಣದಿಂದ ವಿಕರ್ಷಣ ಹುಟ್ಟಿ ಕೊಳ್ಳತಕ್ಕದ್ದು ಪ್ರಕೃತಿ ನಿಯಮ" ಎಂಬ ಮೂಲ ಸೂತ್ರ ಪು. ತಿ. ನ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಗಾಮಿಯಾಗಿ ಹರಿದಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. "ರಸಪ್ರಜ್ಞೆ ಸ್ವಕೇಂದ್ರ ಮುಕ್ತಿಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ಲಭಿಸತಕ್ಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ" ಎಂಬ ಪು. ತಿ. ನ.ರ ಮಾತು ಸಾಹಿತ್ಯೋ ಪಾಸನೆ, ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಎಷ್ಟು ಮುಖ್ಯವೋ ಒಟ್ಟೇ ಮನುಷ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ವಿಕಾಸದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕೂಡ ಮುಖ್ಯವಾದ್ದರಿಂದ ಪು. ತಿ. ನ. ಗದ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲೂ ಅದೇ ಮಾತುಗಳನ್ನು ನಿಕಷವೆಂಬಂತೆ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಪು.ತಿ.ನ. ಒಂಭತ್ತು ಗದ್ಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ 'ಧ್ವಜ ರಕ್ಷಣೆ' ಎಂಬುದು ಕಥಾಸಂಕಲನ. 'ರಸಪ್ರಜ್ಞೆ' ಎಂಬುದು ಒಂದು ದೀರ್ಘ ಉಪ ನ್ಯಾಸ. "ರಾಮಾಚಾರಿಯ ನೆನಪು", "ರಥಸಪ್ತಮಿ ಮತ್ತು ಇತರ ಚಿತ್ರಗಳು", "ಈಚಲು ಮರದ ಕೆಳಗೆ" ಮತ್ತು 'ಧೇನುಕ ಪುರಾಣ' ಪ್ರಬಂಧ ಸಂಕಲನಗಳು. ಇಲ್ಲಿನ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಲಲಿತ ಪ್ರಬಂಧಗಳು ಎನ್ನಬಹುದು. 'ಯದುಗಿರಿಯ ಗೆಳೆಯರು' ಇತ್ತೀಚಿನ ಪ್ರಬಂಧ ಸಂಕಲನ. 'ಕಾವ್ಯ ಕುತೂಹಲ' ಮತ್ತು 'ದೀಪ ರೇಖೆ' ಗಳೂ ಪ್ರಬಂಧ ಸಂಕಲನಗಳೇ. ಆದರೆ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದ, ಕಲೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಚಿಂತನೆಗಳ, ಪು.ತಿ.ನ.ರವರ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಪ್ರಬಂಧಗಳು ದಾಖಲಾಗಿವೆ. ಸೃಜನೇತರ ಪ್ರಬಂಧಗಳು ಎನ್ನೋಣವೆ? ಅಂದರೆ, 'ರಾಮಾಚಾರಿಯ ನೆನಪು,' 'ರಥಸಪ್ತಮಿ ಮತ್ತು ಇತರ ಚಿತ್ರಗಳು' 'ಈಚಲು ಮರದ ಕೆಳಗೆ,' 'ಧೇನುಕ ಪುರಾಣ' ಈ ಸಂಕಲನಗಳಲ್ಲಿ ಗದ್ಯವನ್ನು ಸೃಜ ನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಅಂದರೆ ಅನುಭವ ಶೋಧನೆಯ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಆಸಕ್ತಿಗಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳ ಲಾಗಿದ್ದರೆ ''ಕಾವ್ಯ ಕುತೂಹಲ'', ''ರಸಪ್ರಜ್ಞೆ,'' ''ದೀಪರೇಖೆ''ಗಳಂಥ ಕೃತಿ ಗಳಲ್ಲಿ ಗದ್ಯವನ್ನು ಚರ್ಚೆಗೆ, ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ವಿಚಾರ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳ ಲಾಗಿದೆ ಎಂದು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ, ನಮ್ಮ ಅನುಕೂಲಕ್ಕಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ನಾನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಮೆಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಈ ಮೂರು ಕೃತಿಗಳನ್ನು.

ಅಂದರೆ ಪು. ತಿ. ನ. ಅವರ ಗದ್ಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಮಾತನಾಡು ವಾಗ ಚಿಂತಕ ಪು. ತಿ. ನ. ನನಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯರಾಗಿ ತೋರುವಂತೆ ಕಲಾವಿದ ಪು. ತಿ. ನ. ಅಷ್ಟು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಪು. ತಿ. ನ. ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ನಂಬಿಕೆಗಳು, ಕಲೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಧರ್ಮ, ಪರಂಪರೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಕಾಳಜಿಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಖಚಿತವಾಗಿ, ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ, ದಿಟ್ಟವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾಗಿವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಗದ್ಯಕ್ಕೂ ಪದ್ಯಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ 'ಗದ್ಯಕಲೆ ಎಂಬ ಪುಟ್ಟ ಲೇಖನವನ್ನ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಈ ಎಲ್ಲ ಸಾಮಾನ್ಯ ಹೋಲಿಕೆಗಳನ್ನು ಕೆ. ಎಸ್. ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯವರ ಒಂದು ಸಾಲು ಮತ್ತು ಹಾ. ಮಾ. ನಾಯಕರ ಸಾಲುಗಳ ಹೋಲಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪು.ತಿ.ನ ನಿರ್ದಿಷ್ಟಗೊಳಿಸುವ ಬಗೆಯು ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾಗಿದೆ. ಪು.ತಿ.ನ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ : ''ತೆಂಗುಗರಿಗಳ ಮೇಲೆ ತುಂಬು ಚಂದಿರ ಬಂದು ಬೆಳ್ಳಿ ಹಸುಗಳು ಹಾಲು ಕರೆಯುವಂದು' ಎಂದು ಶ್ರೀ ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯವರ ಪದ್ಯ ವೊಂದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಾಲು ಆ ಎಡೆಯಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಮನೋಹರವಾಗಿದೆ! ಆದರೆ ಇದು ಗದ್ಯದ ವೇಷದಲ್ಲಿ ಗದ್ಯಬಂಧವೊಂದರ ನಡುವೆ ನುಸುಳಿ ಬಂದಿದ್ದರೋ ?— ನಾನು ಹೇಳಲಾರೆ. ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಉಪಮಾನಾದಿ ಅಲಂಕಾರಗಳು ಬರಬಾರದೆಂದಲ್ಲ. ಹಾ. ಮಾ ನಾಯಕರ ಈ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ನೋಡಿ : 'ವಸುಂಧರೆಯ ಮುಖ ಎದುರು ಬಂತು. ಕನಸು ತುಂಬಿದ ಕಣ್ಣುಗಳು, ಕರುಳ ಬಳ್ಳಿಗಳು ಹೂಬಿಟ್ಟ ಬಿಳಿಯ ಬೆಂಡೋಲೆಗಳು......' ಮುಖಚಿತ್ರದ ವೈಶದ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿರುವ ಈ ರೂಪಕ ಎಷ್ಟು ಚೆನ್ನಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಆ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಧ್ವನಿಸುವುದು ತೆಂಗಿನ ಮರದ ಮೇಲೆ ಗರಿಗಳ ನಡುವೆ ಕುಣಿದಾಡುವ ಬೆಳದಿಂಗಳಿನ ಹುಚ್ಚು ; ಇಲ್ಲಿ ಈ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಕಾಣುವುದು ಮುಖದ ಚೆಲುವಿನ ಸ್ಪಷ್ಟತೆ. ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವ ಹುಚ್ಚಿಗೇರಬೇಕು. ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಹುಚ್ಚು ವಾಸ್ತವಕ್ಕಿಳಿಯಬೇಕು...ಹೀಗಿದೆ ಇವು ಗಳ ನಿಯಮ. ಕೃತಿಫಲವೋ —ಒಂದು ರಸಪಾಕದಲ್ಲಿ ಅದ್ದಿರುವ ಜಾಮೂನಿನಂತೆ ಸಿಹಿ ; ಮತ್ತೊಂದು ಪದರ ಪದರವಾಗಿ ಗರುಗಾಗಿ ನುರುಜ್ಜನೆ ಎಲ್ಲೂ ಬೆಂದಿರುವ ಚಿರೋಟಿಯಂತೆ ಅದು ಸ್ವಾದು–ಬೇಕಾದರೆ ಸಕ್ಕರೆ ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳಿ, ಹಾಲಿನಲ್ಲಿ ನೆನಸಿ, ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಬೇಡ–ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳವರ ಗದ್ಯದಂತೆ''. ಗದ್ಯಶೈಲಿ ಕುರಿತಂತೆ ಪು.ತಿ.ನ.ರ ಮೇಲಿನ 'ಮಾತುಗಳು ಅವರ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಗದ್ಯಶೈಲಿಗೆ ಉದಾಹರಣೆ ಗಳೂ ಆಗಿವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲೂ ಕಾವ್ಯಸ್ಪರ್ಶ ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ಪು.ತಿ.ನ. ಇಲ್ಲಿ ತಾವೇ ಉಪಮಾನಾದಿಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ದರೂ, ಅಲಂಕಾರಿಕ ಗದ್ಯವನ್ನೇ ಬರೆದರೂ ಇದರಿಂದ ವಿಚಾರ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗು ವುದಿಲ್ಲ. ಪು.ತಿ.ನ ಎಂಥ ಕ್ಲಿಷ್ಟ, ಸಂಕೀರ್ಣ ವಿಚಾರವನ್ನೇ ಆಗಲಿ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ, ಬಿಗಿಯಾಗಿ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಆದರೆ ಸುಂದರವಾಗಿ ಹೇಳಬಲ್ಲರೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಮೇಲಿನ ಉದ್ಧರಣೆಗಳು ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆಗಳಾಗುತ್ತವೆ.

ಪು.ತಿ.ನ, ಅಪ್ಪಟ ಭಾರತೀಯ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದವರು. ಹಾಗಾಗಿ ಯುರೋಪಿನ ವಿಮರ್ಶಾ ಪರಿಭಾಷೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಒಗ್ಗಿಕೊಂಡಿರುವ ನನ್ನಂಥ ತರುಣ ಸಾಹಿತ್ಯಾಭ್ಯಾಸಿಗಳಿಗೆ ಕೊಂಚ alien ಎನಿಸಿಯೂ ಬಿಡಬಹುದು. (ಇದು ಎಂಥ ದುರಂತ!) ಆದರೆ ಪು.ತಿ.ನ.ರ "ಕಾವ್ಯ ಕೂತೂಹಲ", "ರಸಪ್ರಜ್ಞೆ"ಗಳಂಥ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಒಮ್ಮೆ ಸಹನೆಯಿಂದ ಓದಿಬಿಟ್ಟರೆ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಪರಿಭಾಷೆ ಕೊಂಚ familiar ಆಗುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಪು.ತಿ.ನ.ರ ವಿಚಾರ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ, ಗದ್ಯಶೈಲಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅಪಾರ ಮೆಚ್ಚುಗೆ, ಗೌರವಗಳು ಹುಟ್ಟುತ್ತವೆ. ವಿಷಯ ಎಷ್ಟು ಗಹನ ಗಂಭೀರವೋ ಹೇಳುವ ರೀತಿ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಸರಳವೂ ಸುಕುಮಾರವೂ ಆಗುತ್ತ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ನಾವು ಆ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಓದುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತವೆ. "ರಸ" ಎಂಬ ಪರಿಭಾಷೆಯನ್ನು ಪು.ತಿ.ನ. ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗಾದರೆ 'ರಸ' ವೆಂದರೇನು ? ಪು.ತಿ.ನ. ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ: " 'ರಸ' ವೆನ್ನುವುದೇನು ? ಇದೊಂದು ಮನಃ ಸ್ಥಿತಿ, ಮನಸ್ಸನ್ನು ಒಂದು ತೆರೆದ ಸ್ವಾಸ್ಥ್ಯಕ್ಕೆ ತರುವುದು, ಆ ಹದದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು, ಅದರ ಆಳ ವಿಸ್ತಾರಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವುದು. ಇದು ಅಷ್ಟು ಸುಲಭವಾದ ಕೆಲಸವಲ್ಲ. ಅದೊಂದು ಬ್ರಹ್ಮವಿದ್ಯೆ, ಏಕೆಂದರೆ, "ಅಸಂಶಯಂ ಮಹಾಬಾಹೋ ಮನೋದುರ್ನಿಗ್ರಹಂ ಚಲಂ" ಎಂಬ ಗೀತಾ ಮಹಾವಾಕ್ಯ ಸತ್ಯ. ಅದು ನಿಂತೆಡೆ ನಿಲ್ಲದು ; ಅದರ ಸಂಘಟನೆ ಬಹಳ ಕಷ್ಟ, ನೀರಿಲ್ಲದೆ ಹೇಗೆ ಜೀವ ಬಾಳಲಾರದೋ ಹಾಗೆಯೇ ಮನಸ್ಸಿಲ್ಲದೆ ಆತ್ಮ ಬದುಕಿಬಾಳಲಾರದು. ಒಂದು ಲಭ್ಯವಾಗುವಷ್ಟೂ ಇನ್ನೊಂದರ ಸಮೃದ್ಧಿ ಹೆಚ್ಚುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಚಲಿಸುವ ಮನಸ್ಸಿನ ಚಲನವನ್ನು ಪಳಗಿಸಿ ಸ್ತಿಮಿತಕ್ಕೆ ತಂದು ಮಡುಗಟ್ಟುವಂತೆ ನಿಲ್ಲಿಸುವ ಕುಶಲಿಯನ್ನು ಮನುಷ್ಯ ವರ್ಗವೇ ಆದರಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಕುಶಲ ಶಿಲ್ಪಿಗಳ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವನು ಕವಿ, ಅವನ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ನಾವು ಬಯಸುವುದು ಆತ ನಮ್ಮ ಚಲ ಮನಸ್ಸಿನ ಚಲನವನ್ನು ಭಾವಗಳಿಂದ ಪಳಗಿಸಿ ರಸದಲ್ಲಿ ಸ್ತಿಮಿತಗೊಳಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು. ಆ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವುಳ್ಳವನ ಕಲೆ, ರತ್ನ ಬೆಳಕನ್ನು ಹೇಗೋ ಹಾಗೆ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಸೆರೆಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ, ಎಂದರೆ, ನಮ್ಮ ಮನವನ್ನು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ನಮ್ಮದನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸನ್ನು ನಮಗೆ ತಂದೊಪ್ಪಿಸಿ ಚಂದಗೊಳಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಕವಿ ಹುಡುಕುವ ವಿಷಯ ತಂತ್ರಗಳೇ ಅವನ ಕಾವ್ಯ". ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್, ಟಿ. ಎಸ್. ಎಲಿಯಟ್ ಅಥವಾ ಐ. ಎ. ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದಿರುವುದನ್ನು ಓದಿದಾಗ ತಾವು ಬರೆಯುತ್ತಿರುವ ಬಗ್ಗೆ ಅವರು ಎಷ್ಟು ಖಚಿತ, ನಿಖರ, ಸ್ಪಷ್ಟ ಎಂದು ನನಗನ್ನಿಸುತ್ತಾರೋ ಪು.ತಿ.ನ. ಕೂಡ ಅಷ್ಟೇ ಸ್ಪಷ್ಟ, ನಿಖರ, ಖಚಿತ ಎನಿಸುತ್ತಾರೆ. "ಕಾವ್ಯ ಕುತೂಹಲ"ದ ಅನೇಕ ಪ್ರಬಂಧಗಳು, "ದೀಪರೇಖೆ"ಯ ಕೆಲವು ಬರಹಗಳು, 'ರಸಪ್ರಜ್ಞೆ'ಯ ಕೆಲವು ಭಾಗಗಳು ನನಗೆ ಬೇಕನ್‌ನ ಶೈಲಿಯನ್ನೇ ನೆನಪಿಗೆ ತಂದಿವೆ. ಅತ್ಯಂತ ಕಡಿಮೆ ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಗಹನವೂ, ಗಂಭೀರವೂ, ಸಂಕೀರ್ಣವೂ ಆದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಅತಿ ಸರಳವಾಗಿ, ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ, ಬಿಗಿಯಾಗಿ ಹೇಳುವ

ಪು.ತಿ.ನ. ಮೃದುವಾಗಿ ಬರೆದರೂ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಪು.ತಿ.ನ. ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವ ವಿಷಯ ಕಠಿಣವಾದರೂ ನಿರೂಪಣೆ ಕಠಿಣವೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಮೇಲೆ ಉದ್ಧರಿಸಿದ ಪ್ಯಾರಾವನ್ನೇ ಗಮನಿಸುವುದಾದರೆ ಆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಶ್ಲೋಕ ಅರ್ಥವಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಬೇಕಾದರೆ ಬಿಟ್ಟುಬಿಡಬಹುದು. ಬ್ರಹ್ಮವಿದ್ಯೆ, ವಸ್ತು ಆತ್ಮಗಳಿಗೆ ಇರುವ references ನಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಒಗ್ಗದೆಂದು ಬಿಟ್ಟುಬಿಡಬಹುದು. ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಪದಗಳೂ ನಮಗೆ ಚಿರಪರಿಚಿತವೇ ಅಲ್ಲವೆ ? ಯಾವ ತಾಂತ್ರಿಕ ಪರಿಭಾಷೆಯನ್ನೂ ಬಳಸದೆ, ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿರುವ ಶಬ್ದಾವಳಿಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡೇ ಒಂದು ಅಮೂರ್ತವಾದ ವಿಷಯವನ್ನು ಪು.ತಿ.ನ. ಸರಳವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಬಲ್ಲರೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಮೇಲಿನ ಪ್ಯಾರಾ ಒಂದು ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆ, ಇಷ್ಟಾದರೂ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಪರಿಭಾಷೆಯ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಪರಿಚಯ ಓದುಗರಿಗೆ ಇದ್ದಲ್ಲಿ ಪು.ತಿ.ನ.ರ ಗದ್ಯ ಇನ್ನಷ್ಟು ಹತ್ತಿರವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಪು.ತಿ.ನ. ವಿವರಣಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಬರೆಯುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸೂತ್ರರೂಪವಾಗಿ, ಒಂದೇ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಹಲವು ಸಂಗತಿಗಳು ಅಡಕವಾಗಿರುವಂತೆ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. Best words in best order ಎಂದು ಕೋಲ್‌ರಿಜ್ ಕಾವ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ನಾವು ಪು.ತಿ.ನ. ಅವರ ಗದ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಬಹುದಾಗಿದೆ. ಪು.ತಿ.ನ.ರ ಗದ್ಯಶೈಲಿ ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಓದುಗರ ಎಚ್ಚರವನ್ನೂ ಅಪಾರವಾಗಿ ಬೇಡುತ್ತದೆ. ಪು.ತಿ.ನ.ರ ಗದ್ಯವನ್ನು ಓದುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಒಬ್ಬ ಪುರಾತನ ಋಷಿ ತನ್ನ ಅಖಂಡ ಅನುಭವದ ಸಾರವನ್ನು ಒಂದೊಂದೆ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ, ಸೂತ್ರರೂಪದ ಉಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಡುಗಟ್ಟಿಸಿ ಚಿತ್ತರಿಸುವುದನ್ನು ಕೇಳಿದ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಮ್ಮೆ ಎಚ್ಚರಪಿಟ್ಟು ಕೇಳಿದೆವಾದರೆ ಅದನ್ನು ನಾವೇ ನಮಗೆ ಬೇಕಾದ ಅಳತೆಗೆ ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಬರುತ್ತದೆ.

ಪು ತಿ.ನ. ಅವರು ಒಂದು ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ನಿಷ್ಠರಾಗಿ ಬರೆಯುವುದರಿಂದ ತಾವು ಹೇಳಬೇಕಾದ ವಿಚಾರವನ್ನು ಸಂದೇಹಕ್ಕೆಡೆಕೊಡದೆ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಹೋಲಿಕೆಗಳ ಮೂಲಕ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಅವರ ಗದ್ಯ ಶೈಲಿ ತುಂಬ functional ಆಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ನಾವು ಅವರ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಬಹುದು-ಬಿಡಬಹುದು. ಆದರೆ ಅವರೇನು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬುದು ಮಾತ್ರ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಪು.ತಿ.ನ. ಅವರು ಈ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಕೃತಿ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುವಾಗ ಮಾತ್ರ ಹಲವು ತೊಡಕುಗಳು ಏಳುತ್ತವೆ. 'ದೀಪರೇಖೆ'ಯ ಬಹಳಷ್ಟು ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಪು.ತಿ.ನ. ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅಚಲವಾದ ಶ್ರದ್ಧೆ, ಗೌರವಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವವರು. ಅದರಲ್ಲಿನ ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾದದ್ದನ್ನು ನಾವೂ ಅನುಸರಿಸಬೇಕೆನ್ನುವವರು. ಇವರ ಬಹಳಷ್ಟು ವಿಚಾರಗಳು ಒಂದು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ

ನೆಲೆಗಟ್ಟಿನಿಂದಲೇ ಚಿಮ್ಮುತ್ತವಾದವರೂ ಅವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತೆರೆದ ಹೃದಯವುಳ್ಳವರು. "ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೂ ಬದಲಾಗುವ ಅರ್ಥ ಕಾಮಗಳ ಸ್ವರೂಪಗಳನ್ನೂ ಗತಿಗಳನ್ನೂ ಅವಲಂಬಿಸಿ ಅವು ಬದಲಾದಂತೆ ಧರ್ಮದ ಸ್ವರೂಪ ಹಾಗೂ ಪ್ರತಿಮೆ ಬದಲಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಈ ಬದಲಾವಣೆ ನಿಂತುಹೋದ ಸಮಾಜ ಪ್ರಗತಿ ಶೂನ್ಯವಾದ ಸಮಾಜ... ಹಿಂದಿನವರು ನಮಗೆ ಬಿಟ್ಟುಹೋಗಿರುವ ಧರ್ಮಶಾಸ್ತ್ರ ಹಾಗೂ ಆಚಾರ ಸಂಹಿತೆಗಳ ಪುನರಾವಲೋಕನ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶೆ ಈಗ ಅತ್ಯವಶ್ಯ". ಪು.ತಿ.ನ. ಅವರ ಈ ಆಶಯ ಕಾಳಜಿಗಳು "ದೀಪರೇಖೆ"ಯ ಬಹಳಷ್ಟು ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಮೂರ್ತರೂಪ ಪಡೆಯದಿರುವುದು ಮಾತ್ರ ವಿಪರ್ಯಾಸದ ಸಂಗತಿ. ಪು.ತಿ.ನ. ಅವರ ಕಲ್ಪನೆಗಳು, ವಿಚಾರಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, "ಈ ಜಗತ್ತಿನ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಹೃದಯಕ್ಕೆ ಮುಟ್ಟಿ ಅರಿವಿಗೆ ಎಟುಕದೋ ಆ ವಿಸ್ಮಯ ಭಾವ, ಬುದ್ಧಿಯ ಬೆಳಕಿನ ಅಂಚಿನಲ್ಲಿರುವ ಮೋಹಕವೂ, ಅಜ್ಞೇಯವೂ ಆದ ಕತ್ತಲು ದಿವ್ಯ ವ್ಯಾಕುಲತೆ–ಅದೇ ದೇವರು... ಈ ವಿಸ್ಮಯ ಭಾವವೇ ಎಲ್ಲ ಕಾವ್ಯದ ಎಲ್ಲ ಭಕ್ತಿಯ ಮೂಲ". ಪು.ತಿ.ನ. ಅವರ ಕಲ್ಪನೆಗಳ ಶುದ್ಧ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದರೂ ಅದನ್ನು ಶೋಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಅವರ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಕಾಣದೆ ಈ 'ಅಜ್ಞೇಯ' ಭಾವಕ್ಕೆ ನಮಿಸುವ, ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಮರ್ಪಣ ಭಾವವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಅಂದರೆ ಪು.ತಿ.ನ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಸಾಮಾನ್ಯೀಕರಿಸುವುದನ್ನು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಪ್ರತಿಮೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಳಗೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ ಅನಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಅವರ ವಿಚಾರ–ಭಾವನೆಗಳು ಅವರ ವಿಮರ್ಶಕ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಇಡಿಯಾಗದೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ–ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿಯೇ ಉಳಿದುಬಿಡುತ್ತದೆ. ಇದು 'ದೀಪರೇಖೆ'ಯ ಪ್ರಮುಖ ದೌರ್ಬಲ್ಯ. "ಗೀತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಡಿ.ವಿ.ಜಿ. ಯವರ ದೃಷ್ಟಿ", "ಪರಶುರಾಮ", "ಅವತಾರ ಸಂಧ್ಯಾ", "ಶ್ರೀರಾಮ ಸ್ಮರಣೆ", "ಭಗವತ್ ಸಾನ್ನಿಧ್ಯ ಮತ್ತು ಕೈಂಕರ್ಯ ಅಥವಾ ಜ್ಞಾನ ಸಂದೋಪಾಸನೆ", "ರವೀಂದ್ರರ ಪುರುಷೋತ್ತಮ ದರ್ಶನ" ಈ ಬಗೆಯ ಲೇಖನಗಳು. ಪು.ತಿ.ನ. ಒಂದು ಕೃತಿ ಪರೀಕ್ಷೆಗೆ ಹೊರಡುವ ಮುನ್ನವೇ ಆ ಕೃತಿಗಳ, ಕೃತಿಕಾರರಬಗ್ಗೆ ಭಯ–ಭಕ್ತಿಗಳನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ಹೊರಡುವುದರಿಂದ ಇಂಥ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಉದ್ಭವಿಸುತ್ತವೆ ಎನಿಸುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅವರ ಕೃತಿ ಪರೀಕ್ಷೆಗಳು ಆ ಕೃತಿಗಳ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಅಧ್ಯಯನಗಳಾಗದೆ ಅವುಗಳ ನೀತಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರಬೋಧಿಸುವ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾಗಿ, "ಇವರ ಸ್ಮರಣೆಯಿಂದ ನಾವು ಪುಣ್ಯಶಾಲಿಗಳು", "ಭಗವಂತನ ಈ ಭೋಗದಲ್ಲಿ ವಿರಮಿಸೋಣ", "ನಮ್ಮಂಥ ಭವಿಗಳ ಉದ್ಧಾರಕ್ಕೆ", "ನಾವು ಎಂದಿಗೂ ಕೃತಜ್ಞರು", "ಸರ್ವಾರ್ಪಣ ಭಾವದಿಂದ ಕಲಿಯೋಣ"– ಇಂಥ ಮಾತುಗಳು ಹೇರಳವಾಗಿ ದಾಖಲಾಗಿವೆ."ರಾಮಕೃಷ್ಣರು ನಮ್ಮ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಆಡುತ್ತಿರುವವರೆಗೂ

ಭಾರತಕ್ಕೂ ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೂ ಏನು ಭಯ ?'', ''ಭವ್ಯ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ವಿಕೃತ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಪಡೆಯುವುದಕ್ಕಿಂತ ಮಿಕ್ಕಿನ ಲಾಭ ಯಾವುದು ?'' ಮುಂತಾದ ಪಾಂಪಸ್ ಹೇಳಿಕೆಗಳೂ ಇಂಥ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯ ದಾಖಲೆಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಹಲವಾರು ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ದೇವರ ಕಲ್ಪನೆ, ಸನಾತನ ಮೌಲ್ಯಗಳು, ವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಶೇಷಗಳು ಅತಿ ವೈಭವೀಕರಣಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿರುವುದನ್ನು ಪು.ತಿ.ನ. ಪ್ರಶ್ನಿಸದೆ ಮತ್ತಷ್ಟು ವೈಭವೀಕರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಕೆಲ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯಬೇಕೆಂಬುದು ಪು.ತಿ.ನ. ಅವರ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಕಳಕಳಿಯಾಗಿದ್ದರೂ ಅವರ ಆಲಂಕಾರಿಕ ಭಾಷೆ ಇಂಥ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ anti climaxನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಸನಾತನ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗೆ ದೊರಕ ಬೇಕಾದಷ್ಟು ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ–ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ದೊರೆತಿಲ್ಲವೆಂಬ ಧೋರಣೆಯಿಂದಲೇ ಹೊರಡುವ ಪು.ತಿ.ನ. ಅವುಗಳ ಕೆಲ ಇತ್ಯಾತ್ಮಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಧ್ವನಿಸುತ್ತಾರೆನಿಸಿದರೂ ಅದೇ ಅವರ ಬರವಣಿಗೆಯ ಏಕೈಕ ಗುರಿಯಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಇತರ ಅಂಶಗಳು, ಜವಾಬ್ದಾರಿಗಳು ಕಾಣೆ ಯಾಗುತ್ತವೆ. "ಪುರಂದರದಾಸರ ಕೆಲವು ನಗೆವಾಡುಗಳು", ಅಭಿನವ ಪಂಪನ ಕೈಕೆ'', ''ಶಿವಸ್ಪರ್ಶ ಅಥವಾ ಕಾಳಿದಾಸ ನಮಗೇನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ'', ''ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಸ್ಮರಣೆ'', ''ಆಂಜನೇಯ'' ಇಂಥ ಲೇಖನಗಳು ಪು.ತಿ.ನ ರ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಸ್ವೋಪಜ್ಞತೆಗಳನ್ನು ಧ್ವನಿಸಿದರೂ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ವಿಮರ್ಶೆಯಾಗದಿರುವುದು ಈ ಕಾರಣ ದಿಂದಲೇ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ನೇರವಾಗಿ ಕೃತಿಪರೀಕ್ಷೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸದ ''ಜಗತ್ತು ಮಿಥ್ಯೆಯೇ, ಮಾಯೆಯೇ'', ''ಶಿಷ್ಟಾಚಾರ'', ''ದೇವರು'', ''ದೇಗುಲ'', ''ಪ್ರಾಪ್ತಿ-ಪ್ರತಿಭಟನೆ-ಪ್ರಗತಿ'' ಯಂಥ ಸ್ವತಂತ್ರ ಲೇಖನಗಳು ಹೆಚ್ಚು ವಿಶಿಷ್ಟ ವಾಗಿದೆ. ''ಆಧುನಿಕ ವೈಚಾರಿಕ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪುನರವಲೋಕನ ಅವಶ್ಯಕವೆಂದು'' ಅವರ ಭಾವನೆ. ಆದರೆ ಅವರ ಬರಹಗಳು ಇಂಥ ಪುನರವ ಲೋಕನಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪುನಃ ಸೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಪುನರುದ್ಧಾರದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡು ಬಿಡುತ್ತವೆ. ಪು.ತಿ.ನ.ರ ಶೈಲಿ ಅವರ ''ಶುದ್ಧ'' ಕಲ್ಪನೆ, ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ತಾನೇ contredict ಮಾಡುವುದು ಪು.ತಿ.ನ.ರ ''ದೀಪರೇಖೆ''ಯ ದೊಡ್ಡ ವ್ಯಂಗ್ಯ. ಪು.ತಿ.ನ. ಅವರಿಗೆ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯ theoratical ಅರಿವು ಯಾವತ್ತೂ ಇದೆ. ''ಮತ–ನೀತಿ–ಧರ್ಮ ಬೋಧಕ ಕೃತಿಗಳು ಭಾವವನ್ನು ಬೋಧೆಗಿಳಿಸುವ ರಸವಿರುದ್ಧ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವುದರಿಂದ ಅವು ನಿಜವಾದ ರಸ ಕೃತಿಗಳಷ್ಟು ಪ್ರಶಸ್ತವಲ್ಲ''.

ಪು. ತಿ. ನ. ಅವರು ಗದ್ಯವನ್ನು ಸೃಜನಶೀಲವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಾಗ ಈ ಹಿಂದೆ ಸೂಚಿಸಿದ್ದ ದ್ವಂದ್ವಗಳು ಇನ್ನಷ್ಟು ತೀವ್ರವಾಗುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ

ಅವರೇ ಹೇಳುವಂತೆ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿಯ, ಲೌಕಿಕದ, ವಾಸ್ತವದ, ಎಚ್ಚರದ ಸ್ಥಿತಿ ಮುಖ್ಯ. ಪು.ತಿ.ನ. ಮೂಲತಃ ಕವಿಯಾದ್ದರಿಂದ ಮತ್ತು ಅವರೇ ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೃದಯದ ಅಲೌಕಿಕದ, ಕನಸಿನ, ಹುಚ್ಚಿನ ಸ್ಥಿತಿಗೇ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ. ಪು.ತಿ.ನ. ಮೂಲತಃ ಕವಿಯಾಗಿದ್ದು ಗದ್ಯರಚನೆ ಮಾಡುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಈ ವಿರುದ್ಧ ಅಂಶಗಳು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುತ್ತವೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಈ ಸ್ಥಿತಿಗಳು ಸಾಂಕೇತಿಸುವ ಪು.ತಿ.ನ. ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಬೇರೆಬೇರೆ ಮುಖಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿ ಪು.ತಿ ನ. ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಇಲ್ಲಿ ಇಡಿಯಾಗಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡು ಅನುಭವ ಶೋಧನೆ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಗದ್ಯ. ಹೇಳುವ, ಅನ್ವಯಿಸುವ ಮಾರ್ಗಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳುವ, ಅನ್ವೇಷಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಪು.ತಿ.ನ. ''ರಾಮಾಚಾರಿಯ ನೆನಪುಗಳು'' ಸಂಕಲನದಲ್ಲಿ ಕಥನಾತ್ಮಕ ಶೈಲಿಯಲ್ಲೂ ''ರಥಸಪ್ತಮಿ–ಮತ್ತು ಇತರ ಚಿತ್ರಗಳು'' ಸಂಕಲನದಲ್ಲಿ ಕಲೆ ಹಾಕುವ ವಿವರಗಳ ಸಮಗ್ರತೆಯಲ್ಲೂ ''ಈಚಲು ಮರದ ಕೆಳಗೆ'' ಮತ್ತು ''ಧೇನುಕ ಪುರಾಣ''ದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಕ್ಷವೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ರೀತಿಯಲ್ಲೂ ಸಾಧಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಯಶಸ್ಸು ಒಂದೇ ತೆರನಾಗಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ತಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ವೈರುಧ್ಯಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮೀರುವ ಹೋರಾಟದಲ್ಲಿ ಪು.ತಿ ನ. ನಮ್ಮ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇಷ್ಟಾದರೂ ಪು.ತಿ.ನ.ರ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಕಲ್ಪನಾವಿಲಾಸ, ಭಾವಲಹರಿಗಳೇ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ವಿಜೃಂಭಿಸುವ, ಅವು ತರ್ಕಕ್ಕೆ ಲಗ್ಗೆ ಹಾಕುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಲ್ಲೇ ಹೆಚ್ಚು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುತ್ತಾರೆಂದು ನನ್ನ ನಂಬಿಕೆ. "ರಾಮಾಚಾರಿಯ ನೆನಪುಗಳು" ಮತ್ತು "ರಥಸಪ್ತಮಿ ಮತ್ತು ಇತರ ಚಿತ್ರಗಳು'' ಸಂಕಲನಗಳಿಗಿಂತ ''ಈಚಲು ಮರದ ಕೆಳಗೆ'' ಮತ್ತು ''ಧೇನುಕ ಪುರಾಣ'' ಸಂಕಲನದ ಪ್ರಬಂಧಗಳು ಹೆಚ್ಚು ನಿಜವಾಗುವುದು ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ. ''ಭೀತಿ ಮೀಮಾಂಸೆ," ''ನೆರಳು–ನಡುನೆರಳು–ಪಡಿನೆರಳು," "ಹಗಲು–ಇರುಳು'' ''ಅಸ್ತ-ಉದಯ," ''ತಲೆಯೋ-ಹೊಟ್ಟೆಯೋ !" ''ಮೋಡ–ಮಿಂಚು" ''ಮಂಡೂಕನ ಪಟರು,'' ''ಮೌನ"—ಇಂಥ ಪ್ರಬಂಧಗಳು ಪು.ತಿ.ನ. ಅವರ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಹತ್ತಿರವೆಂದು ನಾನು ತಿಳಿದಿದ್ದೇನೆ. ಇಂಥ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಗದ್ಯಕಾವ್ಯಗಳೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದೇನೋ ?

ಪು.ತಿ.ನ. ವಿವರಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ರೀತಿ ಕಾವ್ಯದ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಹತ್ತಿರವಾದದ್ದು; ಕಾದಂಬರಿಗಾರನ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಕ್ರಮಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದದ್ದು. ಅಂದರೆ ವಿವರಗಳು ತಮ್ಮ ನಿಜದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಕಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ. ಪು.ತಿ.ನ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ವಿವರಗಳು ವಿವರಗಳಾಗಿ ಬರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪ್ರಬಂಧಕಾರನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಅವು ಉಂಟುಮಾಡುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳಾಗಿ ಮೂಡಿ ಬರುತ್ತವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣುವುದು ಪು.ತಿ.ನ.

ಭಾವ ಪ್ರಪಂಚವೇ ಹೊರತು ವಿವರಗಳ ಅಥೇಂಟಿಕ್ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಪು.ತಿ.ನ. ನಿರ್ವಹಿಸುವ ವಸ್ತು ಅಮೂರ್ತವಾಗಿದ್ದಾಗ ಪ್ರಬಂಧ ಗೆಲ್ಲುವಂತೆ ವಸ್ತು ಮೂರ್ತವಾಗಿದ್ದಾಗ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಗೆಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ. ಕೆ. ಎಸ್. ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಗಳ ಒಂದು ಸಾಲು ಮತ್ತು ಹಾ. ಮಾ. ನಾಯಕರ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಹೋಲಿಸಿ ಪು.ತಿ.ನ. ಪದ್ಯಗದ್ಯಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರಷ್ಟೆ. ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಪು.ತಿ.ನ.ರ ವಿಮರ್ಶಕ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ತೋರುವಂತೆ, ಅದರೇ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವಾಗ ಗೌಣವಾಗಿ ಪ್ರಬಂಧಕಾರ ಪು ತಿ.ನ. ಸೋಲುತ್ತಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ – "ಶಿವನ ಕಣಸು" ಎನ್ನುವ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಶಿವುನನ್ನು ಪು.ಶಿ.ನ. introduce ಮಾಡುವ ರೀತಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ "ನನ್ನ ಸ್ನೇಹಿತ ಶಿವು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಮನುಷ್ಯ. ಮನುಷ್ಯ ಅಂದರೆ ಮನುಷ್ಯನಲ್ಲ; ದೇವರು ಅಂದರೆ ದೇವರಲ್ಲ. ಅವನೊಂದು ಒಗಟೆ. ಅವನನ್ನು ಕಂಡರೆ ಒಂದೊಂದು ಸಲ ಭಯವಾಗುತ್ತದೆ; ಒಂದೊಂದು ಸಲ ನಗು ಬರುತ್ತದೆ; ಒಂದೊಂದು ಸಲ ಭಕ್ತಿ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ; ಒಂದೊಂದು ಸಲ ಅಪ್ಪಿ ಕೊಳ್ಳೋಣ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅವನನ್ನು ದೇವರೆನ್ನಬಹುದು ; ಅಥವಾ ಜ್ಞಾನಿ ಎನ್ನಬಹುದು. ಅವನೊಬ್ಬ ಹುಚ್ಚನೆಂದರೂ ಸರಿಹೋಗುತ್ತದೆ. ಅಂತೂ ಅವನು ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರ ಪ್ರಾಣಿ. ಮನುಷ್ಯ ಸಾಮಾನ್ಯ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವನಲ್ಲ." ಇಷ್ಟಾದರೂ ಶಿವುನ ಚಿತ್ರ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಅಮೂರ್ತವಾಗಿಯೇ ಉಳಿದು ಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆಯಲ್ಲವೇ ? ಪು.ತಿ.ನ. ಅವರೇ ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ಗದ್ಯದ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಗುಣವಾದ 'ಸ್ಪಷ್ಟತೆ' ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣೆಯಾಗುತ್ತದೆಯಲ್ಲವೆ ?

"ರಾಮಾಚಾರಿಯ ನೆನಪುಗಳು" ಸಂಕಲನದ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು "ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಇವುಗಳದೊಂದು ಹೊಸ ಪ್ರಕಾರ" ವೆಂದು ಪು.ತಿ.ನ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. "ಇಲ್ಲಿ ರುವ ಬರಹಗಳು ಒಂದು ಮುಖದಲ್ಲಿ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಹೋಲುತ್ತವೆ, ಮತ್ತೊಂದು ಮುಖದಲ್ಲಿ ಕಥೆಗಳಂತಿವೆ...ಆದರೂ ಇಲ್ಲಿನ ಬಂಧಗಳ ಕಥಾರೂಪವಾಗಲೀ ಪ್ರಬಂಧ ರೂಪವಾಗಲೀ ಆಯಾ ಜಾತಿಗೆ ಸೇರುವಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಲ್ಲ. ಈ ಕೃತಿಗಳ ಸೊಗಡು ಬೇರೆ ಜಾತಿಯದು...ಅದಕ್ಕೋಸ್ಕರ ಇವನ್ನು "ಭಾವನಾ ಚಿತ್ರಗಳು" ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದೇನೆ. ಈ ಭಾವನಾ ಚಿತ್ರಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೇನೆಂದರೆ, ಇಲ್ಲಿಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಉತ್ತಮ ಪುರುಷ ವಾಚ್ಯವಾದ "ನಾನು" ಎಂಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ಬರಹಗಾರನೂ ಅಲ್ಲ, ಅಲ್ಲದೆಯೂ ಅಲ್ಲ...ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ನಾನು ನಾನೇ, ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಗಾಗ ಬರುವ 'ನಾನು' ನಾನಲ್ಲವೇ ಅಲ್ಲ; ಆದರೆ ಈ ಭಾವನಾ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ನಾನು-ಹಾಗು ಇತರ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಕೂಡ-ನಾನೂ ಹೌದು, ನಾನಲ್ಲವೂ ಅಲ್ಲ. ಹಾಗಾದರೆ ಇವೆಲ್ಲ ಒಂದೊಂದು ಕನಸಿನ ವರ್ಣನೆಯೇ ಎಂದರೆ, ಹಾಗಲ್ಲ. ಬರಹದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಒಂದು ಭಾವ ಜೀವಂತವಾಗಿ ತದುಚಿತವಾದ ಅಂಗಾಂಗಗಳನ್ನು ಪಡೆದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದರಿಂದ ಕನಸಿಗೆ ಈ ಸಾಂಗತ್ಯವಿಲ್ಲ, ಒಂದು ಭಾವದ ಪ್ರಚೋದನೆ

ಯಿಂದ ಬಂದು ಗುರಿಯತ್ತ ಸಾಗುವ ನಡಿಗೆಯಿಲ್ಲ. ಇವನ್ನು ಹೋಲಿಸಬಹುದಾದರೆ, ಆಗತಾನೇ ಗರಿಕೆದರಿ ರೆಕ್ಕೆಬಿಚ್ಚಲು ಕಲಿತಿರುವ ಎಳಹಕ್ಕಿ ಗೂಡನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೊರಬಂದು ಆ ಸನಿಹದಲ್ಲೇ ಹಾರಾಡುವ ಕೌತುಕದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಭಾವಚಿತ್ರ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ.'' ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ಎ. ಕೆ. ರಾಮಾನುಜನ್ ಅವರ ''ಮತ್ತೊಬ್ಬನ ಆತ್ಮ ಚರಿತ್ರೆ'' ಯೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿ, ಈ ಬಗೆಯ ಬರವಣಿಗೆಯ ಬಗೆಗೆ ಇನ್ನೂ ವಿವರವಾದ ಅಧ್ಯಯನ ಸಾಧ್ಯಯೆಂದಷ್ಟೇ ಇಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಬಯಸುತ್ತೇನೆ. ಪು.ತಿ.ನ. ಅವರ ಪ್ರಯೋಗ ಹೊಸದಿರಲೂಬಹುದು. ಆದರೆ ಪು.ತಿ.ನ. ಅವರೇ ಧೇನುಕ ಪುರಾಣ''ದ ಅರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಿರುವಂತೆ, ''ಬರವಣಿಗೆ ಎಂಥದಾದರೂ ಸರಿಯೇ, ಅದು ಲೇಖಕನ ಇತಿಮಿತಿಗಳನ್ನು ರೇಖಿಸುತ್ತದೆ'' ಎಂಬ ವಿಮರ್ಶಕ ಎಚ್ಚರವನ್ನೂ ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು.

ಪು.ತಿ.ನ. ಅವರ ಒಟ್ಟಾರೆ ಪ್ರಬಂಧ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ "ವೆಂಕೋಬರಾಯರು ಒಂದು ಪದ್ಯವನ್ನು ಓದಿ ವಿಮರ್ಶಿಸಿದ್ದು", "ಗೋಕುಲಾಷ್ಟಮಿ", "ಬೀದಿಯ ಬಸವ", ''ಈಚಲು ಮರದ ಕೆಳಗೆ", ''ಮಸಾಲೆದೋಸೆ", ''ಧೇನುಕೋಪಾಖ್ಯಾನ" ದಂಥ ಪ್ರಬಂಧಗಳು ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತವೆ. ಪು.ತಿ.ನ.ರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಇಲ್ಲಿ ಇಡಿಯಾಗಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡು ಅನುಭವವನ್ನು ಅದರ ಎಲ್ಲ ಮಗ್ಗುಲುಗಳಲ್ಲಿ ಶೋಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ತವಕವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಬೇರೆ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ವಿಚಾರ ಏಕಮುಖವಾಗುವಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ಆಗದೆ, ಸಮಗ್ರತೆಗಾಗಿ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಪ್ರಯತ್ನವಿದೆ. ಪು.ತಿ.ನ.ರ ಶಿಷ್ಟತೆ, ರಸಿಕತೆ, ಹಾಸ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟೊಟ್ಟಿಗೆ ಕೆಲಸಮಾಡುತ್ತ ಸತ್ಯದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮುಖಗಳನ್ನು ಕಾಣಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತವೆ. ಮೂರ್ತ–ಅಮೂರ್ತ, ಲೌಕಿಕ–ಅಲೌಕಿಕಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿ ಅನುಭವ ಸಮೃದ್ಧ, ಸಮಗ್ರ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಇಷ್ಟಾದರೂ ಪು.ತಿ.ನ.ರ ಪ್ರಾಯಶಃ ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳಾದ "ಈಚಲು ಮರದ ಕೆಳಗೆ" ಮತ್ತು "ಧೇನುಕೋಪಾಖ್ಯಾನ"ಗಳ ಬಗ್ಗೆ ನನಗೊಂದು ಅನುಮಾನವಿದೆ. ಪು.ತಿ.ನ.ರ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ವಿವರಗಳು ಚಿತ್ರವನ್ನು ಕಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದೆ. ಈ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲೂ "ಈಚಲುಮರ" ಇಲ್ಲವೇ "ಧೇನುಕ" ತಮ್ಮಷ್ಟಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟು ನಿಜವಾಗುತ್ತವೆ ಎಂದು ನನಗೆ ಸಂದೇಹವಿದೆ. ಪು.ತಿ.ನ. ಕೆಲ ವಿಚಾರಗಳ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಾಗಿಯೇ ಈಚಲುಮರ ಮತ್ತು ಧೇನುಕಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಓದುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಮಸಾಲೆ ದೋಸೆಯಾಗಲಿ, ಬೀದಿ ಬಸವನಾಗಲೀ, ಗೋಕುಲಾಷ್ಟಮಿಯಾಗಲೀ ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವವುಳ್ಳವೆಂಬಂತೆ ನಮಗನ್ನಿಸುವಂತೆ "ಈಚಲು ಮರ" ಮತ್ತು ''ಧೇನುಕ''ಗಳಿಗೆ ಅಂಥ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿದೆ ಅನ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಮಸಾಲೆ ದೋಸೆ, ಬೀದಿಬಸವ ಮತ್ತು ಗೋಕುಲಾಷ್ಟಮಿ ಆ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿರುವ ವಿಚಾರ

ಗಳನ್ನು ಚೋದಿಸುವಂತೆ ನಮಗನ್ನಿಸುವಂತೆ ಈಚಲುಮರ ಇಲ್ಲವೆ ಧೇನುಕ ಇಲ್ಲಿ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಚೋದಿಸಿದಂತೆ ಕಂಡುಬರದೆ ಪ್ರಬಂಧಕಾರ ಕೃತಕವಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿರುವ ಪ್ರತಿಪಕ್ಷಗಳೆಂಬಂತೆ ತೋರುತ್ತವೆ. ಪು.ತಿ.ನ.ರ ಪ್ರಬಂಧಗಳು ವಿಚಾರಗಳನ್ನೇ ತೀವ್ರಗೊಳಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ಇರುವಂಥದ್ದು. ಅಂದರೆ ಪು.ತಿ ನ.ರ ವಿಚಾರಗಳು ಇಂಥ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಕನ–ಅಂದರೆ ಲೋಕರೂಢಿಯಾದ – ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವಂತೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಅವುಗಳ ಟೊಳ್ಳುತನ, ಏಕಪಕ್ಷೀಯತೆಗಳನ್ನು ಬಯಲಿಗೆಳೆಯುತ್ತ ಈಚಲುಮರದ ಇಲ್ಲವೆ ಧೇನುಕ ಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ನಿಜವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ವಿಲಕ್ಷಣ ನಾಟಕೀಯತೆ ಲಭ್ಯವಾದರೂ, ಒಂದೆರಡು ಪುಟಗಳನ್ನೋದುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಪ್ರಬಂಧಕಾರರ ತಂತ್ರ ಬಯಲಾಗಿ ತುಂಬ ಕೃತಕ ಎನಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ.

ಪು.ತಿ.ನ.ರ ಲಲಿತ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಸೋಲು ಗೆಲುವುಗಳೇನೇ ಇರಲಿ ಅವುಗಳ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷಿ ಬೆರಗುಹುಟ್ಟಿಸುವಂತಿವೆ. ಗದ್ಯ ಶೈಲಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಅವರು ಅಸಾಧಾರಣ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಯಾವುದೋ ಸಣ್ಣ ಎಳೆಯನ್ನು ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ಆ ಮೂಲಕ ಅಮೂರ್ತಕ್ಕೆ ಲಗ್ಗೆ ಹಾಕುವ, ಕಾಣದ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ಭಾವ ಲಹರಿಗಳ ಮೂಲಕವೇ ತಟ್ಟಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವ ಪು.ತಿ.ನ. ಓದುಗರ ಭಾವ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುವಂತೆ ಭಾಷೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನೂ ವಿಸ್ತರಿಸುವ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಮುಖ್ಯರಾಗುತ್ತಾರೆ.*

[*ಬಿ.ಆರ್. ಪ್ರಾಜೆಕ್ಟಿನ ಸ್ನಾತಕೋತ್ತರ ಕೇಂದ್ರ ಏರ್ಪಡಿಸಿದ್ದ ಪು.ತಿ.ನ. ವಿಚಾರ ಸಂಕಿರಣದಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಿದ ಪ್ರಬಂಧ]

ಜಾನಪದ ಸಂವಹನ

ಎಚ್. ಎಂ. ಮಹೇಶ್ವರಯ್ಯ

ಜಾನಪದ ಮತ್ತು ಸಂವಹನಕ್ರಿಯೆಗಳ ಮೂಲಭೂತ ಸಂಬಂಧವನ್ನರಿಯು ವುದು ಹಾಗೂ ಜಾನಪದವನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿ ಹೇಗೆ ಬಳಸಿ ಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ಆಲೋಚಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಒಂದು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಯೋಜನೆ ಯನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದು ಇಂದು ಅವಶ್ಯಕವಾಗಿದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಈ ಕಾರ್ಯ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿಯೂ (ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ) ನಡೆಯಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಒಂದು ಸಮುದಾಯದ ಸಂಹವನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನರಿಯುವಾಗ ಅಲ್ಲಿಯ ಭಾಷಿಕ ಅಂಶಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ಅರಿತರೆ ಸಾಲದು. ಭಾಷೆಯ ಧ್ವನಿ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳನ್ನೂ ಮೀರಿದ ಭಾಷೆಯನ್ನಾಡುವ ಜನಗಳ ಜೀವನದ ರೀತಿನೀತಿಗಳನ್ನೂ ಅರಿಯುವ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇದೆ. ಈ ಶತಮಾನದ ಭಾಷಾವಿಜ್ಞಾನಿಗಳು ಹಾಗೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮಾನವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು, ಭಾಷೆಯ ಸಂಬಂಧ ಅದರ ಸಾಮಾಜಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಆಳವಾಗಿ ಬೇರೂರಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡರು. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ 'ಸಾಮಾಜಿಕ ಭಾಷಾವಿಜ್ಞಾನ' ಎನ್ನುವ ಶಾಖೆ ಬೆಳೆದಿದೆ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಂಬಂಧ ಹೇಗೆ ಬೆಸೆದುಕೊಂಡಿದೆ ಎಂಬುದರ ಅರಿವೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತಿದೆ. ಶಾಮ್‌ಪಾರ್ಮರ[1] "ಯಾವುದೇ ಸಮಾಜದ ಸಂಹವನ ರೀತಿಯು ಅದರ ಪೂರ್ಣ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಒಂದು ಭಾಗವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಹಾಗೂ ಅದನ್ನು ಆಯಾ ಸಮಾಜದ ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಅರಿಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ" ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ.

ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನರಿತಂತೆ, ಜಾನಪದ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನೂ ಅರಿಯಲಾಗಿದೆ. "ಜಾನಪದದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಸಂಹವನ ಗೊಂಡ ರೀತಿ, ಪರಿವರ್ತನೆಗೆ ಒಳಗಾದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮಾದರಿಗಳು, ತಲೆಮಾರು

---

1 Communication Pattern of any Society is a part of its total culture and can be understood in the context of its Social Organization. *Traditional Folk Media in India*. Shyam Parmar (1975).

ಗಳಿಂದ ಸಾಗಿಬಂದ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಸಂಪವನ ಮಾಧ್ಯಮ-ಶಾಬ್ದಿಕ, ಶಾಬ್ದಿಕವಲ್ಲದವು ಗಳನ್ನು ಅನುಲಕ್ಷಿಸಿದರೆ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅಗಣಿತ ರೂಪ ಸ್ವರೂಪ ಮಾದರಿ ಗಳಲ್ಲಿ ಭೌಗೋಲಿಕ-ಪ್ರಾದೇಶಿಕತತ್ವ, ಜನಾಂಗಿಕ ಕ್ರಿಯಾತತ್ವ, ಭಾಷಾ ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ವ, ಧರ್ಮಕಲಾತತ್ವಗಳ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳು ಸಂಯೋಜಿತಗೊಂಡು, ವಿವಿಧ ಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಚಲನಗೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಜಾನಪದದ ಮೂಲಭೂತ ತತ್ವಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂವಹನ ತತ್ವ ಬಹುಶಃ ಕಿರೀಟಪ್ರಾಯವಾದದು"[1] ಎಂಬ ಡಿ. ಎಸ್. ಹಕಾರಿಯವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಗಮನಿಸಿದರೆ ಜಾನಪದದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಸಂವಹನದ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯ ಅರಿವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಸಮಾಜದ ಸಂವಹನ ರೀತಿಯು ಆ ಸಮಾಜದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯೇ ಕಾರ್ಯಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಸಮಗ್ರ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಆ ಸಮಾಜದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭವನ್ನರಿಯುವುದರಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಜಾನಪದಕ್ಕೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿವಾಹಕ ಗುಣವಿರುವಂತೆ ; ಭಾಷೆಗೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿವಾಹಕ (Cultural transmission) ಗುಣವಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಭಾಷೆಯ ಏಳು ಪ್ರಮುಖ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಸಿ. ಎಫ್. ಹಾಕೆಟ್ ತಿಳಿಸುತ್ತಾರೆ.[2]

ಭಾಷೆ-ಸಂಸ್ಕೃತಿ-ಜಾನಪದಗಳ ಮೂಲಭೂತ ಸಂಬಂಧ ಮತ್ತು ಸಂವಹನದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು, ಒಂದು ಸಮುದಾಯದ ಒಟ್ಟು ಸಂವಹನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನರಿಯುವಲ್ಲಿ ಸಹಕಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಜಾನಪದ, ಜನಾಂಗದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಯನ್ನು, ಆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಂಡಿರುವವರ ಸಮಷ್ಟಿ ಮನಸ್ಸಿನ ಆಶೋತ್ತರ ಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೇ ಜಾನಪದ, ಮಾತು, ಗೀತೆ, ಕಥೆ, ಕಲೆ, ಆಚರಣೆ, ನಂಬಿಕೆ ಮುಂತಾದವು ಪ್ರಕಾರಗಳಾಗಿ ಜನಾಂಗದ ಮಧ್ಯೆ ಜೀವಂತ ವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಜೀವಂತತೆ ಜನಾಂಗದ ಸಂವಹನಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಕಾರ್ಯ ಪ್ರವೃತ್ತವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅರಿಯುವುದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಧ್ಯಯನ ದೃಷ್ಟಿ ಯಿಂದ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಭಾರತದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ "ಜಾನಪದ ಸಂವಹನವು" ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿ ಹಾಗೂ ಜನಪ್ರಿಯ ಮಾಧ್ಯಮವೆಂಬುದನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. "ಅಲ್ಲದೇ ಜಾನಪದ-ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ತನ್ನದೇ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಸಂವಹನ ಜಾಲವಿದೆ"[3] ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ, ಜಾನಪದವನ್ನು ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲ ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮ ವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಬಹುದೆಂಬುದನ್ನು ಆಲೋಚಿಸಬೇಕು. ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಜಾನಪದದ

---

1 ಡಾ. ಡಿ. ಎಸ್. ಹಕಾರಿ (1983)–ಜಾನಪದದ ಮೂಲಭೂತ ತತ್ವಗಳು (ಪು. 108)

2 C. F. Hockett (1958) *A course in Modern Linguistics.*

3. 'Folklore has its own wide net work of communication *Traditional Folk Media in India*. Shyam Parmar. (1975)

ದಟ್ಟಪ್ರಭಾವೊಡನೆಯೇ, ವಿಭಿನ್ನ ಭಾಷೆ, ವೃತ್ತಿ, ಜಾತಿ, ಧರ್ಮ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಸಂಕೀರ್ಣ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಇರುವುದರಿಂದ ಸಂವಹನ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಕೂಡ ಜಟಿಲವಾಗಿದೆ.

ಆಧುನಿಕ ವಿಜ್ಞಾನ ಹಾಗೂ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನಗಳ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ನಮ್ಮ ವಿಚಾರ ಹಾಗೂ ಧೋರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ಕಂಡು ಬರುತ್ತಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಮಾನವ ಮತ್ತು ಮಾಧ್ಯಮದ ನಡುವಿನ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಜಟಿಲವಾಗುತ್ತ ನಡೆದಿವೆ[4] ಜೊತೆಗೆ ಇಂದಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತರ ಸಂಸ್ಕೃತೀಯ ಸಂವಹನ (inter cultural communication) ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಸಂವಹನದ ಯಾವುದೇ ಅಂಗವನ್ನು ನಿರ್ಲಕ್ಷೆಯಿಂದ ಕಾಣುವಂತಿಲ್ಲ.

ರಷ್ಯಾದೇಶ, ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿಂದ ಬೇಸತ್ತು ಕುದಿಯುತಿದ್ದ ಜನಗಳಿಗೆ ಅವರದೇ ಆದ ಸರಳ ಹಾಗೂ ನೇರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ ಹೊಸದೊಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಆ ಜನಪದ ಅದನ್ನೇ ತಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಆ ಬಗ್ಗೆ ಜಾನಪದವನ್ನು ಕಟ್ಟಿದರು. ರಷ್ಯಾ ಹಾಗೂ ಚೀನಾದಂತಹ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಲಾವಣಿಯು ಪುನಶ್ಚೇತನ ಆಧುನಿಕ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ದ್ಯೋತಕವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಅಲ್ಲಿ ಲಾವಣಿಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಶಕ್ತಿಶಾಲಿ ಹಾಗೂ ಸಮರ್ಪಕವಾದ ಪ್ರಸಾರ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡರೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಭಾರತದಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಸಂಗ್ರಾಮದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಲಾವಣಿ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ವಿಚಾರಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿ ಲಾವಣಿಕಾರರು ಬಳಸಿಕೊಂಡರು. ಕನ್ನಡದ ಅನೇಕ ಲಾವಣಿಗಳು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮಾದರಿಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ವಿಭಿನ್ನ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿಕೊಂಡು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಮರ್ಪಕ ಮಾಧ್ಯಮವಾದುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಕೈಯಲ್ಲಿ ದಪ್ಪು ಹಿಡಿದು, ಜನರನ್ನು ಒಗ್ಗೂಡಿಸಿ ಬ್ರಿಟೀಷರ ವಿರುದ್ಧ ಸಮರಸಾರಿದ ಲಾವಣಿಕಾರರ ಅನೇಕ ಲಾವಣಿಗಳು ಇಂದಿಗೂ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಸಂಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ಮಡಿದ ಮೈಲಾರ ಮಹದೇವ, ಸಿಂಧೂರ ಲಕ್ಷ್ಮಣ, ಕಿತ್ತೂರ ಚೆನ್ನಮ್ಮ, ಸುಭಾಷ್‌ಚಂದ್ರ ಬೋಸ್ ಮುಂತಾದವರ ಬಗೆಗಿನ ಲಾವಣಿಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಈ ಲಾವಣಿಗಳು ರಾಷ್ಟ್ರದ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ, ಯೋಜನೆ ಸಾಕ್ಷರತಾ ಆಂದೋಲನ, ಕುಟುಂಬ ನಿಯಂತ್ರಣ, ಚುನಾವಣಾ ಪ್ರಚಾರ ಮುಂತಾದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡು ಇಂದಿನ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತಿವೆ.

---

4. 'The interaction between media and human beings is an extreemly complex phenomenon *Mass Communication in Iudia* Keval J. Kumar (1981)

ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಜಾನಪದ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಸ್ಪಂದಿಸಬೇಕೇ? ಬೇಡವೇ? ಎಂಬುದನ್ನು ಜಾನಪದ ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳು ವಿಚಾರ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ಎಲ್ಲಿಯುವರೆಗೆ ಒಂದು ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರ ಸಮಕಾಲೀನ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಸ್ಪಂದಿಸುವುದಿಲ್ಲವೋ ಅಲ್ಲಿಯುವರೆಗೆ ಅದು ಭಿನ್ನವಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಇಂದು ನಮ್ಮೆದುರಿಗೆ ಕಂಡು ಬರುವ ಅನೇಕ ಜಾನಪದ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಶತಮಾನಗಳಿಂದ ಕಾಲಪ್ರವಾಹ ದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನರೂಪಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿ ಬಂದುದರ ಪಳೆಯುಳಿಕೆಗಳಷ್ಟೇ! ನಾವೆಷ್ಟು ಬದಲಾಯಿಸಿದರೂ ಅದು ತನ್ನ ಮೂಲಾಂಶಗಳನ್ನು ಸಂವಹಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದೇ ತೀರುತ್ತದೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೇ 'ಜಾನಪದ ಸಾವನ್ನು ಧಿಕ್ಕರಿಸುವ ಒಂದು ಜೀವಂತ ಪಳೆಯುಳಿಕೆ' ಎಂದು ಸಿ ಎಫ್. ಪಾಟರ್[5] ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೇಷ್ಠ ಇತಿಹಾಸತಜ್ಞ ಆರ್ನಾಲ್ಡ್ ಟಾಯ್ನಬಿ 'ಹೊಸ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ಜನಾಂಗ ಹೊಂದಿದಾಗ ಹಳೆಯದು ಪೂರ್ಣ ಮಾಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹಳೆಯದನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡೇ ಹೊಸದು ಬರುತ್ತದೆ'[6] ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ನಮ್ಮ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ, ಹಿಂದೆ ಅವು ಪೌರಾಣಿಕ, ಧಾರ್ಮಿಕ, ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಸಂವಹಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಥವಾಗಿದ್ದವು. ದೊಡ್ಡಾಟ, ಸಣ್ಣಾಟ, ಯಕ್ಷಗಾನ, ಲಾವಣಿ ಮುಂತಾದವು ದೃಶ್ಯ ಮತ್ತು ಶ್ರವ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರಕಾರಗಳು. ಅವು ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಂವಹಿಸಬೇಕಾದ ವಿಚಾರ ಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿ ಅಂದಿನ ಅಗತ್ಯತೆಯನ್ನು ಪೂರೈಸಿದವು. ಇಂದಿನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಆ ಮಾದರಿಯ ರಚನೆಗಳು ಸರಿ ಹೊಂದುತ್ತವೆಯೇ? ಇಲ್ಲವೇ? ಅಥವ ಆ ಬಗ್ಗೆ ಕೆಲಸ ನಡೆದಿದೆಯೇ ಎಂದು ನೋಡಿದರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಆಧುನಿಕಗೊಳಿಸಿದ್ದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ದೊಡ್ಡಾಟ. ಸಣ್ಣಾಟಗಳ ಬಗ್ಗೆ ನಾವು ಏನನ್ನೂ ಮಾಡಿಲ್ಲ. ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಪಂಡಿತ ಹಾಗೂ ಪಾಮರರಿಬ್ಬರಿಗೂ ಅರ್ಥವಾಗಬಲ್ಲ ವಿಶಿಷ್ಟ ದೃಶ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮವೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಕ್ರಿಯಾ ಶೀಲವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಬೇಕು. ಏಕೆಂದರೆ ನಾವು ಸಂವಹಿಸಬಲ್ಲ ವಿಚಾರಗಳು ಇಂತಹ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ ಜನರನ್ನು ತೀವ್ರ ಹಾಗೂ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ತಲುಪು ತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲದೆ 'ನಾವು ನಮ್ಮದೇ ಆದ ಸ್ವಂತ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಅಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ

---

5. Folklore is a lively fossil which refuses to die
S.D.F.M. & L. C.F. Potter

6. When a new level of culture is achieved by a people it does not abolish the preceding substratum. It superposes on it, and the older strarum remains in existence, overlaid but not oblitrated.
IJDL Vol. IX No. 2 p.p. 235 1980

ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತವೆ'.[7] ಜಾನಪದ ತಂತ್ರವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡು ರಚಿಸಿದ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳು ನಗರದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುತ್ತಿರುವನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಹೊಸದನ್ನೇನಾದರೂ ಮಾಡಬಹುದಾಗಿದೆ.

ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲೀಗ ಸುಮಾರು 9000 ಚಿತ್ರಮಂದಿರಗಳಿವೆ. ಪ್ರತಿದಿನ ಸಿನೇಮಾ ನೋಡುವವರ ಸಂಖ್ಯೆ ಸುಮಾರು 1 ಕೋಟಿ. ಇದರಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು 6000 ಚಿತ್ರಮಂದಿರಗಳು ದಕ್ಷಿಣಭಾರತದಲ್ಲಿಯೇ ಇವೆ. ಈ ಚಿತ್ರಮಂದಿರಗಳು ಎಷ್ಟೇ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾಗಿದ್ದರೂ ನಮ್ಮ ಅನೇಕ ಜನಪದ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಜೀವಂತ ವಾಗಿವೆ. ಉತ್ತರ ಭಾರತದ ರಾಮಲೀಲೆಯನ್ನಾಗಲಿ, ನಮ್ಮ ಜಾತ್ರೆ ಉತ್ಸವ ಗಳನ್ನಾಗಲಿ ಇದರಿಂದ ತಡೆಗಟ್ಟಲಾಗಲಿಲ್ಲ. ಜನಪದರ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗಗಳಾಗಿ ಬೆರತ ಹಾಡು, ಆಚರಣೆ, ನಂಬಿಕೆ, ವಿಧಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ತೊಟ್ಟಿಲಿನಿಂದ ಸಮಾಧಿಯವರೆಗಿನ ಎಲ್ಲ ಆಚರಣೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿನ ಆಕರ್ಷಕ ಸಂವಹನ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಉಪಯೋಗಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಉತ್ತರ ಭಾರತದ ಲಖಮಂಡಲ ಎನ್ನುವ ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ 'ದಸೇರಾ' ಹಬ್ಬ ದಂದು ಚಿತ್ರಹಿಂಸೆಯಿಂದ ಎಮ್ಮೆಯನ್ನು ಬಲಿ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಡೆಹರಾಡ್ಯೂನಿನ ನೆಹರೂ ಯುವಕ ಕೇಂದ್ರದವರು ಅದೇ ಹಳ್ಳಿಯ ಯುವಕನಿಂದ ಜನಪದ ಹಾಡನ್ನು ಕಟ್ಟಿಸಿ ಹಾಡಿದಾಗ ಆ ಜನಗಳಿಗೆ ತಾವು ಚಿತ್ರಹಿಂಸೆಯಿಂದ ಕೊಲ್ಲುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರಾಣಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಅನುಕಂಪ ಉಂಟಾಗಿ ಪ್ರಾಣಿಹಿಂಸೆ ನಿಲ್ಲಿಸಿದರು[8] ಎಂದು ಎ. ಕೌಶಲ್ ತಿಳಿಸುತ್ತಾರೆ.

ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಜನಗಳನ್ನು ದಟ್ಟವಾಗಿ ಆವರಿಸಿರುವ ಮೂಢ ನಂಬಿಕೆಗಳು, ಕಂದಾಚಾರಗಳು, ಜಾತೀಯ ವೈಷಮ್ಯಗಳು ಇಡೀ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನೇ ನಿಷ್ಕ್ರಿಯ ಗೊಳಿಸಿವೆ. ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾವು ನಮ್ಮದೇ ಆದ ನೆಲದ ಸತ್ವ ಹೊಂದಿದ ನೇರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ ಸಕ್ರಿಯ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿ ಹೊಸ ವಾತಾವರಣ ನಿರ್ಮಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಸಂವಹನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಕಾಗಿರುವ ಎರಡು ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶಗಳೆಂದರೆ, ಒಂದು ಅಧಿಕ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿರುವ ಅನಕ್ಷರಸ್ಥರ ಸಂಖ್ಯೆ ಮತ್ತೊಂದು ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮದ ಅತಿ ಕಡಿಮೆ ಪ್ರಸಾರ, ಈ ಎರಡೂ ತೊಡಕುಗಳನ್ನು ನಿವಾರಿಸಲು ಜಾನಪದವನ್ನೇ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಮೊದಲ ನೆಯದಾಗಿ ಜಾನಪದವನ್ನು ಸಾಕ್ಷರತಾ ಆಂದೋಲನದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಎರಡ

---

7. A spontaneous responses to our own tradition occures without one being concious of it. 'Traditional Folk Media in India Shyamparmar (1975).

8. A. Koushal (1981) Communication & Traditional Media.

ನೆಯದಾಗಿ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮದ ಪ್ರಸಾರದಲ್ಲಿ ಜಾನಪದವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುವುದು. ಎಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ನಾವು ಸಮೂಹ ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮುಗಳನ್ನು ಸ್ಥಳೀಯ ರೂಪಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿ ಅಲ್ಲಿಯ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದಿಲ್ಲವೋ ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಅವು ಹೆಚ್ಚು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಶ್ರವ್ಯದೃಶ್ಯ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದ ಗೊಂಬೆಯಾಟದ ರಂಗಭೂಮಿ (Puppet theater) ಯನ್ನು ನಾವು ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆ? ಈ ಜಾನಪದ ಪ್ರಕಾರದ ಸಂವಹನ ಶಕ್ತಿ ಎಷ್ಟು? ಎಂಬುದನ್ನು ವಿಚಾರ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ಈಗಾಗಲೇ ರಷ್ಯ, ಜರ್ಮನಿ, ರುಮೇನಿಯಾ, ಹಂಗೇರಿ, ಮಂಗೋಲಿಯಾ ಮುಂತಾದ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳು ಈ ಕಲೆಯನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಕಮ್ಯುನಿಸ್ಟ್ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಗೊಂಬೆಯಾಟವು ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸೇರ್ಪಡೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ.[9] ಪೂರ್ವ ಯೂರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಗೊಂಬೆಯಾಟದ ರಂಗಭೂಮಿ, ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿಗಿಂತ ಯಾವ ರೀತಿಯಿಂದಲೂ ಉಪಯೋಗದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹಿಂದೆ ಬಿದ್ದಿಲ್ಲ.[10] ಇದನ್ನು ಕೇವಲ ಮನರಂಜನೆಗಾಗಿ ಬಳಸದೆ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಶ್ರವಣದೃಶ್ಯ ಸಲಕರಣೆಯನ್ನಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಅನಕ್ಷರಸ್ಥ ಜನಸಮೂಹವನ್ನು ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾಗಿ ತಲುಪಬಲ್ಲ ಈ ಮಾಧ್ಯಮದ ಅಗತ್ಯತೆಯನ್ನು ಸಮೂಹ ಸಂವಹನತಜ್ಞರು ಅರಿತಿದ್ದಾರೆ.

ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಗೊಂಬೆಯಾಟವನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾರ್ಯಗಳಿಗೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಉದಾಹರಣೆಗಳಿವೆ. 1971 ರಲ್ಲಿ 'ಯೂನಿಯನ್ ಬ್ಯಾಂಕ್ ಆಫ್ ಇಂಡಿಯಾ' ಉತ್ತರಪ್ರದೇಶದ ಕೆಲವು ಹಳ್ಳಿಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಮೂಲಕ ತಮ್ಮ ಹಣ ಬ್ಯಾಂಕಿನಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಸುರಕ್ಷಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಪ್ರಚಾರ ಮಾಡಿದಾಗ ಆ ತಿಂಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಜನಗಳಿಂದ ಬ್ಯಾಂಕಿಗೆ ಅಧಿಕ ಹಣ ಸಂದಾಯವಾಯಿತು. 1965 ರಲ್ಲಿ 'ಭಾರತೀಯ ಜೀವವಿಮಾ ನಿಗಮವೂ' ಸಹ ಜೀವವಿಮೆಯ ಅವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಮೂಲಕ ಪ್ರಸಾರ ಮಾಡಿದಾಗ, ವಿವಿಧ ಶಾಖೆಗಳಲ್ಲಿ ಜನಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಆಸಕ್ತಿ ತೋರಿ ವಿಚಾರ ವಿನಿಮಯ ಮಾಡಿದರು ಎಂಬುದು

---

9. In communist countries, Puppetry is under the department of education...... 'Magic of Puppetry' Traditional Folk Media in India. Shyam parmar (1975).

10. In Eastern Europe, Puppet theater is in no way considered less purposeful than human theater. It is not only used as a source of entertainment, but also as an audio-visual aid in education

ibid. Shyam parmar (1975)

ದಾಖಲೆಗಳಿಂದ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಸೂತ್ರದ ಗೊಂಬೆಯಾಟ, ನೆರಳಿನ ಗೊಂಬೆಯಾಟ, ತೊಗಲು ಗೊಂಬೆಯಾಟಗಳು ಮನರಂಜನೆಯ ಜೊತೆಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸುದ್ದಿಯನ್ನು ಸಂವಹಿಸುವಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತವೆ. ಉದಯಪುರದ 'ಭಾರತೀಯ ಲೋಕ ಕಲಾಮಂಡಲವು' ರಾಜಾಸ್ಥಾನದ ಪ್ರೌಢಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಗೊಂಬೆಯಾಟವನ್ನು ಐಚ್ಛಿಕ ವಿಷಯವನ್ನಾಗಿ ಬೋಧಿಸಲು ಪ್ರೇರೇಪಿಸಿತು ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಅಂಶವಾಗಿದೆ. ಗೊಂಬೆಯಾಟ, ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಕೃಷಿ ವಿಧಾನ ಮತ್ತು ರಸಗೊಬ್ಬರಗಳ ಬಳಕೆಯ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕಾಗಿ ಈಗಾಗಲೇ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ. ಪೋಲೆಂಡ್, ಜರ್ಮನಿ, ರಷ್ಯಾ ದೇಶಗಳು 1935 ರಷ್ಟು ಹಿಂದೆಯೇ ಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಸಿನೇಮಾಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿವೆ. ಬಾಂಬೆಯಲ್ಲಿರುವ "ಇಂಡಿಯನ್ ಪಪೆಟ್ ಥಿಯೇಟರ್", ಅಹಮದಾಬಾದ್‌ನ "ಕಲಾದರ್ಶನಮ್" ದೆಹಲಿಯ "ಪುತ್ತಲಿಕಾ" ಮತ್ತು ಕಲ್ಕತ್ತಾದ "ಚಿಲ್ಡ್ರನ್ಸ್ ಲಿಟಲ್ ಥಿಯೇಟರ್"ಗಳು ಗೊಂಬೆಯಾಟದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗ ನಡೆಸಿವ ಕೆಲವು ಸಂಸ್ಥೆಗಳು.

ನಾವು ನಮ್ಮ ಕಲೆಗಳಿಂದ ಏಕೆ ಆಕರ್ಷಿಸಲ್ಪಡುತ್ತೇವೆ, ಆ ಕಲೆ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನೊಡನೆ ಏನನ್ನು ಸಂವಹಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮೂಡುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಮಾದರಿಯ ಸಂವಹನ ಅದನ್ನು ತಲುಪಿದವನನ್ನು ಸ್ಪಂದಿಸದಿದ್ದರೆ ಅವನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದು ವ್ಯರ್ಥವಾದಂತೆಯೇ ಸರಿ. ಒಂದು ಕಲೆಯನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ, ಅಥವ ಅದರ ಆಕರ್ಷಣೆಗೊಳಪಡುವಾಗ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಬೇರೂರಿನಿಂತಿರುವ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳು ಸಹಕಾರಿಯಾಗುತ್ತವೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ನಡವಳಿಕೆ ಹಾಗೂ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿಂದ, ತನ್ನೊಳಗೆ ಬರುವ ಸಮಾಚಾರಕ್ಕೆ ಹೇಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸಬೇಕು ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ಅರಿತಿರುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸಂವಹನವು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಭಾವಸ್ಪಂದನದೊಡನೆ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಸ್ಮಿತ್ ಬರ್ನರ್ ಮತ್ತು ವೈಟ್ ಎಂಬ ಸಂವಹನತಜ್ಞರು ಸಂವಹನದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಕುರಿತು ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ[11]. ವಿಶ್ವದ ಅನೇಕ ಬುಡಕಟ್ಟು ಜನಾಂಗಗಳು ವಿವಿಧ ಚಿಹ್ನೆ, ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಸಂವಹನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿವೆ. ಇವು ನಮ್ಮ ಪೂರ್ವಜರು ನಮಗಾಗಿ ಬಿಟ್ಟುಹೋದ ಬಳುವಳಿಗಳು. ಅಸ್ಸಾಂನ ನಾಗಾ ಜನಾಂಗಕ್ಕೆ ಆನೆ ಮತ್ತು ಹುಲಿಯ ಚಿಹ್ನೆಗಳು ಧೈರ್ಯ ಹಾಗೂ ಸಾಹಸದ ಸಂಕೇತಗಳು. ಇಂತಹ ಚಿಹ್ನೆಗಳು ತಲೆತಲಾಂತರದಿಂದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಂದೇಶವನ್ನು ಸಂವಹಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿರುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಸಮೂಹದ ಎಲ್ಲ ಸದಸ್ಯರಲ್ಲೂ ಅವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅರ್ಥವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಮಧ್ಯಭಾರತದ ಕೆಲವು ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಗುಹುಟ್ಟಿದೆ ಎಂಬ ಸಂದೇಶವನ್ನು ತಿಳಿಸಲು ಮಗುವಿನ ಅಂಗಾಲಿನ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬಿಳಿಯ ಹಾಳೆಯ ಮೇಲೆ ಕೆಂಪು

---

11. Keval J. Kumar (1981) Mass Communication in India.

ಶಾಯಿಯಿಂದ ಹಾಕಿಸಿ ಕಳಿಸಿಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಇಂತಹ ಅನೇಕ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಿಗೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕೊರತೆಯಿಲ್ಲ. ಭಾರತವನ್ನೊಳಗೊಂಡಂತೆ ಪ್ರಪಂಚದ ಎಲ್ಲದೇಶಗಳ ಜನಗಳೂ ಹಚ್ಚೆಯನ್ನು ವಿವಿಧ ನಂಬಿಕೆಗಳ ಅಡಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಕಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಆಧುನಿಕ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ ಅಮೇರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಎರಡು ಕೋಟಿ ಜನಗಳು ಹಚ್ಚೆಹಾಕಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ಸ್ಟೀಫನ್ ಬೇಕರ್ ತಿಳಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಚುನಾವಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಕೃಷಿ ಕಾರ್ಯದ ಮತ್ತಿತರ ಚಿಹ್ನೆಗಳಾದ ಜೋಡೆತ್ತು, ನೇಗಿಲುಹೊತ್ತ ರೈತ, ಗುಡಿಸಲು, ಉದಯಿಸುವ ಸೂರ್ಯ, ಹಸ್ತ, ತಕ್ಕಡಿ, ಕಾಳುತೂರುವ ರೈತ, ಸಿಂಹ, ಹುಲಿ, ಆನೆ ಮುಂತಾದವನ್ನು ಗಮನಿಸ ಬಹುದು. ಫರ್ಟಿಲೈಜರ್ ಕಾರ್ಪೊರೇಶನ್ ಆಫ್ ಇಂಡಿಯಾದವರು ಬಳಸುವ ಸ್ವಸ್ತಿಕದ ಚಿತ್ರ, ಮದ್ರಾಸ್‌ನ ಫರ್ಟಿಲೈಜರ್ ಕಾರ್ಪೋರೇಶನ್‌ನವರು ಬಳಸುವ ಗೋದಿಯತೆನೆ. ಸಿಂಡಿಕೇಟ್ ಬ್ಯಾಂಕಿನವರು ಬಳಸುವ ನಾಯಿ, ಮುಂತಾದ ಚಿಹ್ನೆಗಳು ಸಂವಹನದ ಮಾದರಿಗಳಾಗಿವೆ.

ನಮ್ಮ ಅನೇಕ ಜನಪದ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿರುವ ಆಕರ್ಷಣೆ ಹಾಗೂ ಹೊಸತನದ ಅರಿವು ನಮಗಾಗದಿರುವುದು ಆಶ್ಚರ್ಯದ ಸಂಗತಿ. ನಾವೆಂದೂ ಅವುಗಳನ್ನು ಉಪ ಯೋಗದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದಂತೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಜಪಾನಿನ Hane Mori ಎನ್ನುವ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಉಡುಪು ಚಿತ್ರಗಳ ತಜ್ಞ ಭಾರತದ ಅನೇಕ ಜನಪದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಕೈಗಾರಿಕಾ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಡ್ರೆಸ್‌ಡೆನ್ನಿನ 'ಲುಡ್‌ವಿಗ್ ಯೆಷನರ್'ಎನ್ನುವ ಪಿಂಗಾಣಿ ತಯಾರಿಕಾ ಘಟಕದ ಅಧಿಕಾರಿ ಭಾರತದ ಜನಪದ ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಪಡೆದಿದ್ದಾನೆ[12]. ನಮ್ಮ ಜನಪದರು ರೂಪಿಸಿದ ಕಸೂತಿಕಲೆಗಳು, ಕುಸುರಿಕೆಲಸಗಳು ಆಧುನಿಕ ಬದುಕಿಗೆ ಬೇಕಾದ ಹೊಸತನವನ್ನು ನೀಡಬಹುದಾಗಿದೆ. ಭಿತ್ತಿ ಚಿತ್ರಗಳೂ ಸಹ ಸಂವಹನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮುಖ್ಯ ವಾಗಿವೆ. ಜನಾಂಗದ ಆಳವಾದ ಪರಿಚಯುವಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಮಾತ್ರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಭಿತ್ತಿ ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಸಬಲ್ಲ. ಜನರ ದೃಶ್ಯಶಕ್ತಿಯೊಂದಿಗ ಭಿತ್ತಿ ಚಿತ್ರಗಳು ಸ್ಪಂದಿಸದಿದ್ದರೆ ಅವುಗಳ ಪರಿಣಾಮ ಫಲಕಾರಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕ ಭಿತ್ತಿ ಚಿತ್ರಗಳನೇಕವು ಹಳ್ಳಿಗರ ದೃಶ್ಯಶಕ್ತಿಯ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಲು ಅಸಮರ್ಥ ವಾದುದರಿಂದ ಅವು ಸೋತಿವೆ"[13] ಎಂದು ಪಾರ್ಮರ್ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ.

---

12. Shyam Parmar (1975) Traditional Motifs and Ritual drawings Traditional Folk Media in India.
13. Most of the poster compaings seems to have failed in the villages on occunt of the short comings in their visual appeal. Traditional Flok Media in India Shyam Parmar (1975).

ಜಾನಪದವನ್ನು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿ ಬಳಸಬೇಕೆಂದು, ಅದು ಜನರೊಡನೆ ಹೇಗೆ ನೇರ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅರಿತ ಮೇಲೆ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದಲಾವಣೆಯಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ಸಂವಹನದ ಪಾತ್ರವೇನೆಂಬುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. 1940ರಲ್ಲಿ ತೆಲುಗಿನ ಬುರ್ರಕಥಾ ಎನ್ನುವ ಜಾನಪದ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಕಮ್ಯುನಿಷ್ಟರು ಬಳಸಿಕೊಂಡು, ತಮ್ಮ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಜನರಿಗೆ ತಿಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದರು. ಡೆಹರಾಡ್ಯೂನಿನ ನೆಹರೂ ಯುವಕ ಕೇಂದ್ರದ ಉತ್ಸಾಹಿ ತರುಣರು ಜೀತದಾಳುಗಳನ್ನು ಬಿಡುಗಡೆ ಮಾಡಿಸಬೇಕೆಂದು ಜನಪದ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಬುಡಕಟ್ಟು ಜನಾಂಗಗಳಿದ್ದಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗಿ ಪ್ರಚಾರ ಮಾಡಿದರು; ಅಲ್ಲದೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಮುದ್ರಿಸಿ ಹಂಚಿದರು. ಆ ಜನಾಂಗಗಳು ಇದರಿಂದ ಎಷ್ಟು ಪ್ರಭಾವಿತರಾದರೆಂದರೆ, ಕರಪತ್ರಗಳು ತಮ್ಮ ಬಿಡುಗಡೆಯ ಪ್ರಮಾಣಪತ್ರಗಳೆಂದು ಅವುಗಳನ್ನು ಸುರಕ್ಷಿತವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಶ್ರೀಮಂತರ ವಿರುದ್ಧ ಬಂಡೆದ್ದರು. ಇಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ವಿಕಾಸ ಹೊಂದುತ್ತಿರುವ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಬೇಕು. ನಮ್ಮ ಸಮೂಹ ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಾದ ಆಕಾಶವಾಣಿ, ದೂರದರ್ಶನ, ವೃತ್ತಪತ್ರಿಕೆಗಳು, ಜಾನಪದ, ಸಂಗೀತ, ಸಾಹಿತ್ಯಗಳನ್ನು ಕೇವಲ ಮನರಂಜನೆಗಳಾಗಿ ನೋಡುತ್ತಿವೆ. ಇದನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಬೇಕು. 1981ರಲ್ಲಿ ಥೈಲಾಂಡ್[14] ಸರ್ಕಾರ ಅಲ್ಲಿಯ ಎಲ್ಲ ಜನಪದ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಅಪರಾಧ ತಡೆಗಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿತು. ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿಯೂ ಜಾನಪದದ ಬಳಕೆಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅವಕಾಶ ಕಾದಿದೆ. ಆರ್ಥಿಕ ಅಸಮಾನತೆ, ಸ್ವತ್ತುಗಳ ಕೇಂದ್ರೀಕರಣ, ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಜಾತೀಯ ವೈಷಮ್ಯಗಳ ವಿರುದ್ಧ ಸಮರ ಸಾರಲು ಇದಕ್ಕಿಂತ ಮಿಗಿಲಾದ ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮ ಮತ್ತೊಂದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇದನ್ನೂ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಲೆಗಾರಿಕೆ ನಮಗೆ ಬೇಕಾಗಿದೆ. ಸಂದೇಶವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಸಂವಹನಿಸುವ ಮೊದಲು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಕುರಿತು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ, ನಂತರ ಸಂವಹಿಸುವ ಜಾಣತನ ನಮಗಿರಬೇಕು. ಆಗ ಮಾತ್ರ ಸಂವಹನದ ಯಶಸ್ಸು ನಮಗೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ.

ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮಹತ್ವವುಳ್ಳ 'ಜಾನಪದ ಸಂವಹನ' ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಇಡಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ನಮ್ಮಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಳೆದ ನಾಲ್ಕು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ 'ಸಮುದಾಯ'ದ ಉತ್ಸಾಹಿ ಯುವಕರು ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆರಂಭಿಸಿದ 'ಜಾಥಾ' ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮಹತ್ವವುಳ್ಳ ಕಾರ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಜನ ಸಮುದಾಯದ ಜೀವಂತ ಭಾಷೆ ಹಾಗೂ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಅವರೊಡನೆ ಸಂವಹನಿಸುವ ಗುರಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡ 'ಜಾಥಾ' ಹೆಚ್ಚು ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾಗದ ಕಾರಣ ಅದರಿಂದ ಬರುವ ಫಲಗಳನ್ನು ನೋಡುವ ಅವಕಾಶ ತಪ್ಪಿತು. ಹೀಗಾಗಿ ಈ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಬಳಸುವ, ಬೆಳೆಸುವ ಯೋಜನೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಕಾರ್ಯ ಇಂದು ನಡೆಯಬೇಕಾಗಿದೆ.

---

14. ಸಂಯುಕ್ತ ಕರ್ನಾಟಕ, ಜನವರಿ 1981

ಸಹಾಯಕ ಗ್ರಂಥಗಳು

1. Chattopadhyaya, K. P. (1957) Study of changes in Traditional Culture. Culcutta University, Culcutta.
2. Mathur, J. C. (1964) Drama in Rural India. Indian Council for cultural Re ations, New Delhi.
3. Srivastava, S. L. (1974) Folk culture and oral Tradition Abhinav Publication, New Delhi.
4. Shyam Parmar (1975) Traditional Folk Media in India Geka Books New Delhi
5. Keval, J. Kumar (1981) Mass Communication in India
6. Ralph Berry (1971) Communication through the Mass Media Edward Arnold Ltd. London.
7. Voice of America Forum Lectures (1967) Communication Higginbothams (p) Ltd. Madras.

ಎಂ. ಗೋವಿಂದ ಪೈ ಅವರ ಪತ್ರಲೇಖನ

ಎಸ್. ಶಿವಾಜಿ ಜೋಯಿಸ್

ಮಂಜೇಶ್ವರದ ಶ್ರೀ ಎಂ. ಗೋವಿಂದ ಪೈಯವರು ಈ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಆಗಿಹೋದ ಬಹು ಹಿರಿಯ ಜೀವಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರು. ಅವರ ಸಂಪರ್ಕದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಬಂಧುಗಳಿಗೆ ಸ್ನೇಹಿತರಿಗೆ ಸಾಹಿತಿಗಳಿಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕರಿಗೆ ಅವರ ಹೃದಯ ಬುದ್ಧಿಗಳ ನೇರ ಪರಿಚಯ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿ ಅಂಥವರು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ವಿವರಗಳಿಂದ ಪೈಯವರ ಅನಂತರದ ಪೀಳಿಗೆಯವರಿಗೆ ಪೈಯವರ ಘನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ತಿಳಿಯುವಂತಾಗಿದೆ. ಪೈಯವರ ಬಗ್ಗೆ ಬಂದಿರುವ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಅವರನ್ನು ಮಾನವೀಯ ಗುಣಗಳ ಆಗರವೆಂಬಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅತಿರಮ್ಯ ಚಿತ್ರಣವಾಗಿ ಇವು ಕಂಡು ಬರುವುದುಂಟು. ಆದರೆ, ವಾಸ್ತವ ಸರಿ ಸುಮಾರು ಹೀಗೇಯೇ ಇತ್ತು, ಎಂದು ದೃಢಪಡಿಸಲು ಪೈಯವರು ಬರೆದಿರುವ ಪತ್ರಗಳು ನಮಗೆ ಸದ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿನ ಆಧಾರ ಕೊಡುತ್ತವೆ. ಪತ್ರಗಳು ಹೃದಯದರ್ಶಕಗಳು ಎಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಪೈ ಪತ್ರಗಳ ವಿವೇಚನೆ ಮಾಡಿದರೆ, ಗೋವಿಂದಪೈಯವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ, 'ಪೈತನ'ವನ್ನು ಪುನರ್ಭಾವಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಶೋಧನೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿಷಯಗಳೂ ಪತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಗೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ಆ ನಿಟ್ಟಿನ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪ್ರಯೋಜನವೂ ಪತ್ರಗಳ ವಿವೇಚನೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಜಿ. ಪಿ. ರಾಜರತ್ನಂ ತಾವು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ ಪೈ ಪತ್ರಗಳ ಪುಸ್ತಕದ ಅರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ: "ಮಂಜೇಶ್ವರದ ಶ್ರೀ ಗೋವಿಂದ ಪೈ ಅವರು ಸಮ್ಯಕ್ ದರ್ಶನ–ಜ್ಞಾನ–ಚಾರಿತ್ರಗಳಿಂದ ಎಷ್ಟು ದೊಡ್ಡವರಾಗಿದ್ದರೋ, ಅವರ ಪತ್ರವ್ಯವಹಾರಗಳೂ ಅಷ್ಟೇ ದೊಡ್ಡದಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದುವು. ಮಾಮೂಲಾದ ಉಭಯ ಕುಶಲೋಪರಿಯಿಂದ ಮೊದಲು ಮಾಡಿಕೊಂಡು, ಕಾವ್ಯ ರಚನೆಗೂ ಸಂಶೋಧನೆಗೂ ವಸ್ತುವಾಗಬಲ್ಲ ವಿಷಯಗಳವರೆಗೂ ಅವರ ಲೇಖನಿ ಓಡಿಯಾಡುತ್ತಿತ್ತು. ಅವರ ಒಲವುಗಳನ್ನು ಆಸಕ್ತಿಗಳನ್ನು, ಅವರ ಮನಸ್ಸಿನ ಹಾಗೂ ಹೃದಯದ ಚಲನವಲನಗಳನ್ನು ಅವರ ಇತರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಅವರು ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಪತ್ರಗಳಿಂದಲೂ ತಿಳಿಯಬಹುದು." (ಶ್ರೀ ಎಂ. ಗೋವಿಂದ ಪೈ ಅವರ ಕೆಲವು ಪತ್ರಗಳು, ಅರಿಕೆ ಪು. 5)

ಪತ್ರಗಳ ಹರಹು ಹೆಚ್ಚಿದಷ್ಟು ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು ಸಮರ್ಥಿತವಾಗುತ್ತಿರುವುವು. ಪೈಯವರ ಪತ್ರಲೇಖನ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಅಂಥ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿತ್ತು. ಬದುಕಿ

ನುದ್ದಕ್ಕೂ ಹಿರಿಯರು, ಕಿರಿಯರು, ಪರಿಚಿತ ಅಪರಿಚಿತರೆನ್ನದೆ ಆತ್ಮೀಯವಾಗಿಯೇ ನಿಷ್ಠೆಯಿಂದಲೇ ಪತ್ರೋತ್ತರಗಳು ಬರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದವು, ಎನ್ನುವುದು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಒಬ್ಬ ಗಣ್ಯ ಸಾಹಿತಿ, ವಿದ್ವಾಂಸ, ಸಜ್ಜನನಿಂದ ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟ ಪತ್ರವೇ ಆಗಲಿ ಎಂಥ ಅಮೂಲ್ಯ ದಾಖಲೆಯಾಗುತ್ತದೆಂದು ತಿಳಿದು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬರುವ ಪ್ರಜ್ಞೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ದುರ್ಬಲವಾದುದರಿಂದ, ಸಹಸ್ರ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿದ್ದಿರ ಬಹುದಾದ ಪೈ ಪತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನೂರರಷ್ಟನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸದ್ಯ ಸಂಪಾದಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ ವಾಗಿದೆ. ಬರೆದ ಪತ್ರಗಳೆಲ್ಲವೂ ಗಮನಾರ್ಹವೇ ಇಲ್ಲದಿರಬಹುದು ; ಪತ್ರಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಜನಕಾರಿಯಾಗಿ ಸಂಪಾದಿಸಿ ಪ್ರಕಟಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ, ಸಮಗ್ರತೆಯಲ್ಲಿ ಲಭ್ಯ ವಾಗುವಂತಿದ್ದರೆ.

ಪೈಯವರು ಬರೆದ ಪತ್ರಗಳ ಪ್ರಕಟಣೆಯ ಪ್ರಯೋಜನ ಅಗತ್ಯಗಳನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಲಭ್ಯವಾದ ಪತ್ರಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಾಶಿಸುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದವರಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಕು. ಶಿ. ಹರಿದಾಸಭಟ್ಟರು ಮೊದಲಿಗರು. 'ದೀವಿಗೆ'ಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಿದ್ದ, ಪೈಯವರ 50 ಪತ್ರಗಳನ್ನು ಎಂ. ಜಿ. ಎಂ. ಕಾಲೇಜು, ಉಡುಪಿಯ ಸರ್ವೋದಯ ಪ್ರಚಾರ ಪುಸ್ತಕ ಮಾಲೆಯಲ್ಲಿ "ಗೋವಿಂದ ಪೈ ಬರೆದ ಪತ್ರಗಳು" (1964) ಎಂಬುದಾಗಿ ಶ್ರೀ ಕು. ಶಿ. ಯವರು ಸಂಪಾದಿಸಿಕೊಟ್ಟರು. 1971ರಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಜಿ. ಪಿ. ರಾಜರತ್ನಂ ಅವರು "ಮಂಜೇಶ್ವರದ ಶ್ರೀ ಎಂ. ಗೋವಿಂದ ಪೈ ಅವರ ಕೆಲವು ಪತ್ರಗಳು" ಎಂಬ ಹೆಸರಲ್ಲಿ ಸಂಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಸಾಹಿತಿಯ ಪತ್ರಗಳನ್ನು ಒಂದೆಡೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಪುಸ್ತಕಗಳಲ್ಲಿ ಇವೇ ಮೊದಲಿನವು. (ಶ್ರೀ ಹರಿಹರ ಪ್ರಿಯರು 1974ರಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಕುವೆಂಪು ಪತ್ರಗಳು ಕೆಲವನ್ನು ಹೀಗೆಯೇ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ್ದಾರೆ.)

ಈ ಎರಡು ಸಂಗ್ರಹಗಳ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಇಂತಿದೆ. ಕು. ಶಿ. ಯವರ ಸಂಕಲನದಲ್ಲಿ ಸೇರಿರುವ 50 ಪತ್ರಗಳು 26 ಜನರಿಗೆ ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟವು. ಇವರಲ್ಲಿ ಅನೇಕರು ಪೈಯವರಿಗಿಂತ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಕಿರಿಯರಿದ್ದವರು. ಅವರಿಗೆ ಬರೆದಿರುವ ಪತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸಲಹೆ ಸೂಚನೆಗಳು, ಆಶೀರ್ವಾದ ಹಾರೈಕೆಗಳು ಮುಖ್ಯ ಭಾಗ. ಪೈಯವರ ಪತ್ರಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಒದಗಿಸಿದ ಹಿರಿಯ ಸಾಹಿತಿಗಳು ಕೆಲವರೇ. ಶುಭಸಂದೇಶ ರೂಪದಲ್ಲಿರುವುವು ಕೆಲವಾದರೆ ಕೆಲವು ಮಾತ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಶೋಧನೆ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡವು. ಇಲ್ಲಿನ 50 ರಲ್ಲಿ 45 ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬರೆದವು ; ಉಳಿದ 5 ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿವೆ.

ಶ್ರೀ ಜಿ. ಪಿ. ರಾಜರತ್ನಂ ಸಂಗ್ರಹದ 47 ರಲ್ಲಿ 42 ಅವರಿಗೇ ಪೈಯವರಿಂದ ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟವು ; ಉಳಿದ ಐದು ಮಾತ್ರ ಇತರ ಮೂವರಿಗೆ. ಇಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಬರೆದವೇ40, ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ 7 ಮಾತ್ರ. ರಾಜರತ್ನಂ ಅವರಿಗೆ 42ರಲ್ಲಿ 38 ಪತ್ರಗಳನ್ನು

ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿಯೇ ಬರೆದಿರುವುದು ಒಂದು ಕುತೂಹಲ. ಪೈಯವರು ತಮಗೆ ಬರೆದಿರುವವುಗಳಲ್ಲಿ ಐದಾರರ ಹೊರತು ಉಳಿದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ರಾಜರತ್ನಂ ಉಳಿಸಿ ಕೊಂಡವರು ; ಇವು 1937 ಮತ್ತು 1963 ಈ ಮಧ್ಯೆ ವ್ಯವಹಾರಗೊಂಡವು. ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ವಿಚಾರ ವಿನಿಮಯ, ಮತ್ತು ಆನುಷಂಗಿಕವಾಗಿ ಯೋಗ ಕ್ಷೇಮ ವಿಚಾರ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಪತ್ರಗಳ ವಸ್ತು. ರಾಜರತ್ನಂ ಅರಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರು ವಂತೆ, "ಶ್ರೀ ಗೋವಿಂದ ಪೈ ಅವರ ಗುಣಶೀಲ ಸ್ವಭಾವಗಳಿಗೆ ಈ ಪತ್ರಗಳ ಕಟ್ಟು ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಕನ್ನಡಿ".

ಈ ಸಂಗ್ರಹಗಳಲ್ಲದೆ, ಗೋವಿಂದ ಪೈಯವರ ಪತ್ರಗಳು ಕೆಲವರ ಪುಸ್ತಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪ್ರಕಟವಾದವೂ ಇವೆ. ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಪೈ ಅಭಿಮಾನಿಗಳು ಪೈ ಬರೆದಿರುವ ಪತ್ರಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದವರಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆ ಪೈಯವರು ಬರೆದ ನೂರಕ್ಕೂ ಮಿಕ್ಕ ಪತ್ರಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. [ಮೇಲಿನ ಸಂಗ್ರಹಗಳಿಂದ ಪತ್ರ ಗಳನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸುವಾಗ "ಕು. ಶಿ.", "ಜಿ. ಪಿ." ಎಂಬ ಸಂಕ್ಷೇಪ ರೂಪಗಳ ಮುಂದೆ ಪತ್ರ ಸಂಖ್ಯೆ ಹಾಕಲಾಗಿದೆ].

ಪೈ ಪತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರತೀತಿ ಇರುವ ವಿಷಯಗಳು–ಕೆಲವು ಲಕ್ಷಣಗಳು

ಪತ್ರಕ್ಕೆ ಕೂಡಲೇ ಪ್ರತ್ಯುತ್ತರ ಪೈ ಕುರಿತ ಕೊಂಡಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಇದು ಪೈಯವರ ಜೀವನದ ಶಿಸ್ತಿನ ಒಂದು ಭಾಗ. ಕೊನೆ ಕೊನೆಯ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡಲೇ' ಎಂಬುದು ಸ್ವಲ್ಪ ನಿಧಾನವಾದದ್ದಿದ್ದರೆ, ಅದು ಅವರ ಅಸೌಖ್ಯ ಮತ್ತು ಅಶಕ್ತಿಯ ಕಾರಣದಿಂದ ; ಅದನ್ನು ತಿಳಿಸಿಯೇ ಪತ್ರ ತೊಡಗುತ್ತದೆ.

ನೇರಳೆ ಶಾಯಿಯ ಉಪಯೋಗವೂ ನಿಯತವಾದದ್ದೇ. ಒಂದೆರಡು ಬಾರಿಯೇನೋ ನೀಲಿ, ಹಸುರು ಶಾಯಿಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆದಿರುವುದನ್ನು ಬೈಕಾಡಿ ವೆಂಕಟ ಕೃಷ್ಣರಾಯರು, ಉಗ್ರಾಣ ಮಂಗೇಶರಾಯರು, ನೆನಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಉಳಿದಂತೆ ಈ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಪೈಯವರು ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಲೇಖನಿಗೆ ಒದಗಿಸಿದವರು.

ಪ್ರತಿ ಪತ್ರದಲ್ಲಿಯೂ 'ಇಂದ ವಿಳಾಸ' ಹೀಗಿರುತ್ತಿತ್ತು.

M. Govinda Pai
Manjeshwar
South Kanara Dt.

ರಾಜ್ಯ ಪುನರ್ವಿಂಗಡನೆಯಿಂದ ಮಂಜೇಶ್ವರ, ಕಾಸರಗೋಡು ಕೇರಳದ ಭಾಗ ವಾದಾಗ, ಅದನ್ನು ಒಪ್ಪದೇ ಇರುವ ಪೈಯವರು, ಆ ಮೇಲೆಯೂ ತಮ್ಮ ವಿಳಾಸ ವನ್ನು ಮೇಲಿನಂತೆಯೇ ಬರೆದು ಪ್ರತಿಭಟಿಸಿದ ಮೂಲಕ, ಅವರ 'ಇಂದ ವಿಳಾಸ'ಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಮಹತ್ವವುಂಟಾಯಿತು.

ತಮಗೆ ಜವಾಬಿಗೆಂದು ಮೇಲು ವಿಳಾಸ ಬರೆದ ಕಾರ್ಡು (ಅಥವಾ ಅಂಚೆ ಚೀಟಿ) ಕಳುಹಿಸುವುದು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅವರ ಪದ್ಧತಿ. ಇತರರು ಅಂತೆಯೇ ಮಾಡಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಅವರು, ಅಂಚೆಚೀಟಿಯಾದರೆ ಹಿಂದಿರುಗಿಸುವುದೋ, ಮುಂದೆ ಹೀಗೆ ಮಾಡಬಾರದೆಂದು ವಿನಂತಿಸುವುದೋ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಇತರರಿಗೆ ಭಾರವಾಗದ, ತನ್ನಿಂದ ಸಾಧ್ಯ ನೆರವಾಗುವ ನಿಲುವೆಯೇ ಇಲ್ಲಿಯೂ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದಲ್ಲದೆ, ಇದಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಸಮರ್ಥನೆ ಇಲ್ಲ.

ಪತ್ರದ ಪ್ರಾರಂಭ ಮತ್ತು ಕೊನೆ [Dear Sri (Mr.); My dear Sri; ಗೋವಿಂದ ಪೈ ಮಾಡುವ ನಮಸ್ಕಾರ;— I am yours (very) sincerely; yours fraternally : ಇತಿ ನಮಸ್ಕಾರ, ಇತ್ಯಾದಿ] ಏಕತಾನತೆ ಉಳ್ಳದ್ದಾದರೂ, ಪತ್ರ ಮತ್ತ ಓದುಗನಿಗಿರುವ ಅವರ ಮನಸ್ಸಿನ ಅರಿವು ಅವುಗಳಿಗೆ ಆತ್ಮೀಯತೆಯನ್ನು ಪಸರಿಸುತ್ತದೆ. ಪತ್ರದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಕ್ಷೇಮ ಶುಭ ಶ್ರೇಯಸ್ಸುಗಳನ್ನು ಶ್ರೀದೇವರು ಅನುಗ್ರಹಿಸಲಿ (So God bless) ಎಂದು ಹಾರೈಸುವುದೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಪತ್ರ ಬಟವಾಡೆ ಮಾಡಿದ ಪೈ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ

ಪೈಯವರ ಕಾವ್ಯ ಸಂಶೋಧನೆಗಳು ಮೌಲಿಕವಾದುವೇ. ಆದರೆ ಅಮೌಲ್ಯವಾದ ಭಾಗ ಅವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು ; ಚಿನ್ನದ ಹೂವಿಗೆ ಪರಿಮಳವೂ ಸೇರಿದಂತೆ, ಎಂಬ ಹಾಗೆ, ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಪ್ರತಿಭೆಗಳ ಸಮ್ಮಿಲನವಿದ್ದೂ ವಿನಯ ಸರಳತೆಗಳು, ಸರ್ವಮಾನ್ಯರೇ ಇದ್ದು ಸನ್ಮಾನ ಸಂಭಾವನೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅನಪೇಕ್ಷೆ, ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ನಿಷ್ಠುರರಿದ್ದೂ ಸ್ನೇಹಕ್ಕೆ ಚ್ಯುತಿ ಇಲ್ಲದಿರುವಿಕೆ–ಇತ್ಯಾದಿ ಗುಣಗಳಿಂದಲೇ ನಿರಾಳವಾದ ಅವರ ಬದುಕನ್ನು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೇ ಹೋಲಿಸಿದ್ದು. ಪೈಯವರ ಪತ್ರಗಳು ಇವಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿ ಕೊಡುತ್ತವೆ.

ಕಿರಿಯರು ಸಾಧಿಸಿದಷ್ಟರಿಂದಲೇ ಅವರನ್ನು ಅಭಿನಂದಿಸಿ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸುವುದು, ಇತರರ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಕೊಂಡಾಡುವುದೂ, ಉತ್ಕರ್ಷದಲ್ಲಿ ಸಂತೋಷಿಸುವುದೂ–ಇಂಥ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಪೈಯವರ ಮಾತುಗಳು ಧಾರಾಳವಾಗುತ್ತವೆ. ಉತ್ತೇಜಿಸುವ, ವಿಶ್ವಾಸ ತುಂಬುವ, ಹಾರೈಸುವ ಭಾವನೆಯೇ ಇಲ್ಲಿ ವಿಜೃಂಭಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಎಡೆಯಲ್ಲೇ ಎಚ್ಚರ ತರಿಸುವ, ಸಮತೋಲ ಉಳಿಸುವ ಮಾತುಗಳೂ ಅಡಕವಾಗುತ್ತವೆ.

ಸೇಡಿಯಾಪು ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರ 'ಶ್ವಪೋಧ' ಕುರಿತು "ಕವಿತೆ ಬಹಳ ಸೊಗಸಾಗಿದೆ ...ಇದು ಓದತಕ್ಕ ಕವಿತೆ, ಓದಿ ಮೆಚ್ಚತಕ್ಕ ಕವಿತೆ, ಮೆಚ್ಚಿ ಓದತಕ್ಕ ಕವಿತೆ" (ಕು.ಶಿ. 22)–ಹೀಗೆಲ್ಲ ಬರೆದಿರುವುದು ಕವಿ ತಾವು ಇದನ್ನು ಕ್ಷುದ್ರ ಕಾವ್ಯವೆಂದು

ಹೇಳಿರುವುದನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯಲು ಕೂಡಾ. ಇನ್ನೊಬ್ಬರು ತರುಣ ಕವಿಗೆ ಹೀಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ : "ತಾವು ರಚಿಸಿದ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ನೋಡಿದೆ. ತಕ್ಕಷ್ಟು ಚೆನ್ನಾಗಿವೆ. ಪ್ರಥಮ ಪ್ರಯತ್ನವಾದರೆ ಒಳ್ಳೆಯವೇ ಸರಿ. ತಮ್ಮನ್ನು ಅಭಿನಂದಿಸುತ್ತೇನೆ. ಬೊಗಳಿ ಬೊಗಳಿ ರಾಗ (ಗಾಯನ ಕಲೆ) ಎಂದು ಹೇಗೋ ಹಾಗೆಯೇ ಬರೆದು ಬರೆದು (ಹಾಗೂ ಹರಿದೂ ಹರಿದೂ) ಕವನ ಎಂದು ಕೂಡಾ." (ಕು.ಶಿ. 29) ಇದು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಿಯೂ ವಿವೇಕ ಹೇಳುವ ಮಾತು. ಬರೆದದ್ದೆಲ್ಲವೂ ಪ್ರಕಟವಾಗಬೇಕೆಂದು ಹಾತೊರೆವವರು ಮನನಿಸಬೇಕಾದ್ದು.

ಎ.ಆರ್. ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿಯವರಿಗೆ ಸಂಭಾವನೆ ಮಾಡಿದ ಸಂದರ್ಭ, ಕಳುಹಿಸಿದ ಸಂದೇಶದಲ್ಲಿ, "ಅವರನ್ನು ಕುರಿತು ನನಗೆ ಹೊಳಕುವ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಒಂದೇ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಅದೊಂದು ಪೂರ್ಣಕುಂಭ. ತುಂಬಿದ ಕೊಡಕ್ಕೆ ತುಳುಕಾಟವಿಲ್ಲ. ಅವರಲ್ಲಿ ಮಾತಾಟವಿಲ್ಲ, ಅಚ್ಚ ಕೆಲಸ ತಾನೆ... ಅವರ ಅನರ್ಘ್ಯವಾದ ವಚನ ಭಾರತವೂ ಕಥಾಮೃತವೂ... ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಶಾಸ್ತ್ರಿಯವರ ಕೀರ್ತಿ ಸ್ತಂಭಗಳಂತೆ ಸದಾಕಾಲ ಬಾಳತಕ್ಕಂಥವು." (ಜಿ.ಪಿ. 11) ಎಂದು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಧರ್ಮಸ್ಥಳದ ಮಂಜಯ್ಯ ಹೆಗ್ಗಡೆಯವರು ದಿವಂಗತರಾದಾಗ ಅವರ ಬಂಧುವಿಗೆ ಬರೆದ ಪತ್ರದಲ್ಲಿ ಅವರ ಬಗ್ಗೆ ಹೀಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ : "ಅವರ ಸೌಶೀಲ್ಯವನ್ನು ಹೊಗಳಲಿಕ್ಕೆ ಒಂದು ಬಾಯಿ ಸಾಲದು, ಅವರ ಸತ್ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಎಣಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಎರಡು ಕೈಗಳು ಸಾಲವು. ಅವರನ್ನು ಕೊಂಡಾಡಿದಷ್ಟು ಮಾತುಗಳೇ ಸೋಲುತ್ತವಲ್ಲದೆ ಅವರ ಸದ್ಗುಣಗಳು ಬಡವಾಗುವಂತಿಲ್ಲ." (ಕು.ಶಿ. 11) ಇಲ್ಲಿ ಈ ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸಿರುವುದು, ಪೈಯವರು ತಮ್ಮನ್ನು ಇತರರು ಗೌರವಿಸಲು ಸನ್ಮಾನಿಸಲು ಕಳಕಳಿಯಿಂದಲೇ ಅಪೇಕ್ಷಿಸಿದಾಗಲೂ ಅವನ್ನು ವಿನಯದಿಂದ ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಬೆಲೆಯನ್ನು ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಲು ಅನುಕೂಲವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಕೂಡಾ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇತರರನ್ನು ಹೊಗಳುವಾಗ ತನ್ನನ್ನು ಹೊಗಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಆಸೆಯೂ ಇರಾದೆಯೂ ಬಹಳಷ್ಟು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ನಿಹಿತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಪೈಯವರು ಆ ಬಗ್ಗೆ ನಿರಪೇಕ್ಷಿಗಳು. ಕೆಲವು ಪತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ತಮ್ಮನ್ನು ಅಭಿನಂದಿಸಲು ಉದ್ದೇಶಿಸಿದವರನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆದಿರುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉದ್ಧರಿಸಬಹುದು.

1958ರಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಪತ್ರ. "ಬರುವ ಮಾರ್ಚ್ ತಿಂಗಳ 23ನೆಯ ತಾರೀಖಿಗೆ 75 ವರ್ಷಗಳು ಮುಗಿಯುತ್ತವೆ. ಸಾಯಲಿಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರ ಹತ್ತಿರವಾಯಿತು. ನನಗೇನೂ ಅಭಿನಂದನೆಗಳನ್ನೇ ವಗೈರೆ ಮಾಡಬೇಕೆಂದಿಲ್ಲ, ಮಾಡಬಾರದು ಆ ತಕ್ಕ ಪ್ರೀತಿ ನಮ್ಮ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಇದ್ದರೆ ಅದೇ ಹೆಚ್ಚು–ಏಕೆಂದರೆ ಸರ್ವಾಂತರ್ಯಾಮಿಯಾದ ಶ್ರೀ ದೇವರು ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸನ್ನು ನೋಡುವನೇ ವಿನಾ ಹೊರಗೆ ಸೂಸುವ ಮಾತುಗಳನ್ನಲ್ಲ." (ಕು.ಶಿ. 1)

ಪೈಯವರು ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮ್ಮೇಳನದ ಅಧ್ಯಕ್ಷರಾದ ವರ್ಷದಲ್ಲಿ ಆ ಸುತ್ತಮುತ್ತ ಅವರನ್ನು ನಾಡಿನ ಎಲ್ಲೆಡೆ ಕರೆಸಿ ಗೌರವಿಸಿದ್ದನ್ನು, ದಾಕ್ಷಿಣ್ಯ ಸ್ವಭಾವದಿಂದ ಒಪ್ಪಲೇಬೇಕಾಯಿತು. ಆದರೆ ಅದನ್ನೇ ಅವರು ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. "1950ನೆಯ ಇಸವಿಯಲ್ಲಿ ನನ್ನನ್ನು ಮೈಸೂರು ಬೆಂಗಳೂರು ಹಾಗೂ ಕೆಲಕೆಲವು ಊರುಗಳಿಗೆ ಕರೆಸಿಕೊಂಡಾಗ ಅಲ್ಲಿ ಹೋದಹೋದಲ್ಲೆಲ್ಲ ಕೊಟ್ಟ ಮಾನಪತ್ರಗಳೂ ಇಲ್ಲಿಯೇ ಮಂಗಳೂರು ಮುಂತಾದ ಊರುಗಳಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟ ಮಿಕ್ಕವೂ ನಮ್ಮ ಮನೆಯಲ್ಲೆಲ್ಲ ಗೋಡೆಗೋಡೆಗಳಲ್ಲೇಲ್ಲ ತೂಗುತ್ತವೆ. ಇನ್ನು ತೂಗಿಸುವೆನೆಂದರೆ ಎಡೆ ಇಲ್ಲ! ಆದಕಾರಣವೇ ಅಲ್ಲ, ಮಾನಪತ್ರ ಎಂಬ ಹಳೆಯ ಉಪಚಾರವನ್ನು ತೀರ ವಿಸರ್ಜಿಸಿ, ಆ ಬಗ್ಗೆ ನನಗೆ ತಾವು ದೃಢವಾದ ನಂಬುಗೆಯನ್ನು ಮುಂದಾಗಿ ಇತ್ತಲ್ಲದೆ ತಮ್ಮ ಕಡೆಗೆ ಹೊರಡುವರೆ ಮನಸ್ಸು ಸರ್ವಥಾ ಒಪ್ಪದು." (ಕು.ಶಿ. 14) ಇಂಥ ಸಂದರ್ಭ ಗಳಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಠುರವಾಗಿಯೇ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಪೈ ಬರೆದು ತಿಳಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ ಕೊಡಮಾಡಿದ ಡಿ.ಲಿಟ್ ಪದವಿಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿ ಬರೆದ ಪತ್ರ, ಸದ್ಯ ಸಿಕ್ಕುವ ಅವರ ಪತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯದು. (ಮೇ 1963). ಮೀರಿದ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಪದವಿ ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸದಿರುವಂತೆ ತನ್ನ ಮನಸ್ಸು ಗಟ್ಟಿ ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡಿರುವುದನ್ನು ಅವರು ಪತ್ರದಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸು ತ್ತಾರೆ.

'ಸಾಹಿತ್ಯಜ್ಞರ ಆತ್ಮಕಥನ'ದಲ್ಲಿ ಪೈಯವರು ಬರಕೊಂಡಿರುವ ವಿಚಾರಗಳು ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ ಆತ್ಮ ಪ್ರಶಂಸೆಯಂತೆಯೇ ಇವೆಯೆಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಅವರಿಗೆ ಆತಂಕ ವಿದ್ದುದು ಜಿ.ಪಿ. ರಾಜರತ್ನಂರಿಗೆ ಬರೆದ ಪತ್ರವೊಂದರಿಂದ (ಜಿ.ಪಿ. 19) ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ. ಬುರ್ಲಿ ಬಿಂದುಮಾಧವರ ಸ್ನೇಹಕ್ಕೆ ಕಟ್ಟುಬಿದ್ದು ಅದನ್ನು ಬರೆದು ದಾಯ್ತೆಂದು ಹೇಳಿ, ಮೇಲಿನ ಗ್ರಹಿಕೆಯಿಂದಾಗಿಯೇ ಗಿಳಿವಿಂಡಿನ ಎರಡನೆಯ ಮುದ್ರಣದಲ್ಲಿ ಆ ಲೇಖವನ್ನು ಸೇರಿಸಲು ಗೋವಿಂದ ಪೈ ಇಚ್ಛೆಪಡುವುದಿಲ್ಲ.

ದೈವಭಕ್ತಿ ಪೈಯವರ ಶ್ರದ್ಧೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾದುದು. ಅವರೆಲ್ಲ ಕೃತಿ ಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇದು ಪ್ರಕಟ. ಪತ್ರಗಳು ಎಲ್ಲವೆಂಬಂತೆ ಈ ಶ್ರದ್ಧೆಯನ್ನು ದಾಖಲಿಸಿವೆ. 'ಶ್ರೀದೇವರ ಅನುಗ್ರಹ'ದ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯದೆ (ಕೇವಲ ಕೆಲವು ಹೊರತು) ಪತ್ರಕ್ಕೆ ಮುಗಿತಾಯವಿಲ್ಲ. ಇತರರಿಗೆ ತಲಪುವ ಪತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪರಮಾತ್ಮನನ್ನು ಮತಪಂಥ ಗಳ ದೇವರುಗಳ ಹೆಸರು ಸ್ವರೂಪಗಳಿಂದ ವ್ಯಕ್ತೀಕರಿಸದೆ, 'ಶ್ರೀದೇವರು' ಎಂದೇ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದುದರ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಮನಗಾಣಬೇಕು. ಪರ್ಯಾಯ ಪದಗಳಿದ್ದರೆ 'ಶ್ರೀ ಭಗವಂತ' 'ಶ್ರೀ ಪರಮಾತ್ಮ' ಎಂಬಂಥವುಗಳು.

ವಯಸ್ಸು ಮೀರುತ್ತಾ ದೇಹ ಅಸೌಖ್ಯ ಅಶಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾದಂತೆಲ್ಲ ಪೈಯ ವರಿಗೆ ತಾನು ಮರಣಕ್ಕೆ ಸಮೀಪಿಸುವ ಭಾವ ಉಂಟಾಗುತ್ತಿದ್ದುದೇ ಅಲ್ಲ ; ಅದನ್ನು

ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಸ್ಥೈರ್ಯವಿತ್ತು. ಕೊನೆಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ತನಗೆ ಆತ್ಮೀಯರಾದವರಿಗೆ ಬರೆಯುವಾಗಲೆಲ್ಲ ಈ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತುಗಳು ಬರುತ್ತಿದ್ದುವು. "......75 ವರ್ಷಗಳು ಮುಗಿಯುತ್ತವೆ. ಸಾಯಲಿಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರ ಹತ್ತಿರವಾಯಿತು." (ಕು.ಶಿ.1) "ನನ್ನ ಆರೋಗ್ಯವೀಗ 'ಗಾಳಿಗೊಡ್ಡಿದ ಸೊಡರಿನಂತೆ' ಅತ್ತಿತ್ತ ಅಲುಗಾಡುತ್ತಿದೆ. ಇವತ್ತು ನಾನು ಹುಟ್ಟಿದ ದಿನ. ಇಂದು 77ನೆಯ ವರ್ಷವಾರಂಭಿಸುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೆಷ್ಟು ಕಾಲ ಬದುಕಬೇಕು, ಸ್ವಾಮಿ?" (ಕು. ಶಿ. 15) ಶಿವರಾಮಕಾರಂತರಿಗೆ 1962 ರಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಪತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೀಗಿದೆ: "ನನಗೀಗ 80ನೆಯ ವರ್ಷ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ. ಈಗಣ ಶಕ್ತಿ ಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಇದೆಯಾದರೂ ಈ ಏದಿಕೆ ಮತ್ತು ಬಲಗೈಯ ನೋವು ಮುಂತಾದ ಹಲವು ಬಗೆಯ ತೊಂದರೆಗಳಿವೆ. ಅಂದರೆ ಜೀವಕ್ಕೆ ಹೊರಗೆ ಹೋಗುವರೆ ಒಂದೊಂದೇ ಬಾಗಿಲು ತೆರೆಯುತ್ತಲಿದೆ" (ಕು.ಶಿ.50)-ಈ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಓದುವಾಗ "ವೈಶಾಖಿ"ಯಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧ ಆನಂದನಿಗೆ ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ನೆನಪಿಗೆ ಬರುತ್ತವೆ

> **ಆನಂದ ವಯಸೆನ್ನ ಪರಿಪಕ್ವ**
> **ವಾಯ್ತು, ನೋಡಿಂದೆ ತುಂಬಿತು ವರುಷವೆಂಬತ್ತು,**
> **ಸಂದುದಾಯುಷ್ಯ. ಹೆಟ್ಟಿನ ಜೋಕೆಯಿಂ ತಥಾ**
> **ಗತನ ದೇಹಂ ಹರಕು ಬಂಡಿಯೆನೆ ಕುಲುಕುತಿದೆ**
>
> (ವೈಶಾಖಿ ಸಾಲು ೪೧-೪೪)

ಮಹಾತ್ಮರ ಕೊನೆಯ ದಿನಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದ ಕವಿಗೆ ತನ್ನ ಮರಣದ ಕುರಿತು ಇಂಥ ಭಾವನೆ ಸಹಜವಾದದ್ದಾಗಿದೆ.

ಪುನರ್ಜನ್ಮದ ಬಗ್ಗೆ ಪೈಯವರಿಗೆ ತೀರ ವಿಶ್ವಾಸ. ಕೈಲಾಸಂ ನಿಧನರಾದಾಗ, ಬರೆದ ಒಂದು ಪತ್ರದಲ್ಲಿ ಆತನ ಅಭಿಜಾತಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಕೊಂಡಾಡಿ, "ಪರಮಾತ್ಮ ಅವರ ಆತ್ಮಕ್ಕೆ ಶಾಂತಿ ಒದಗಿಸಲಿ ಮತ್ತು ಆ ಆತ್ಮವೇ ಇನ್ನೂ ಹಿರಿದಾದ ಪುನರ್ಜನ್ಮ ಪೆಡೆಯುವಂತೆ ಸಿದ್ಧ ಮಾಡಲಿ" (ಜಿ.ಪಿ.5) ಎಂದು ಕೋರುತ್ತಾರೆ.

ಪತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ/ಸಂಶೋಧನೆ ವಿಚಾರ

ಸಂಕಲನಗೊಂಡಿರುವ ಪತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಭಾಗ ಹಿರಿಯ ಕಿರಿಯ ಬರಹಗಾರರಿಗೆ ಬರೆದವು ಇರುವುದರಿಂದ ತರುಣ ಬರಹಗಾರರನ್ನು ಹುರಿದುಂಬಿಸುವ (ಕು.ಶಿ 29 ; ಜಿ.ಪಿ.13 ಇತ್ಯಾದಿ), ಸಲಹೆ ನೆರವು (ಜಿ.ಪಿ.3 ; 4) ನೀಡುವಂಥವು ಹೆಚ್ಚು. ಈ ಮಧ್ಯೆ ಪೈಯವರು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಒಲವು ನಿಲುವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಪತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆದುಕೊಂಡಿರುವ ಮಾತುಗಳು ಅವರ ಕೃತಿಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪ್ರಯೋಜನವಾಗುತ್ತವೆ.

ಪೈಯುವರು ಮಾಡಿರುವ 'ಗೀತಾಂಜಲಿ'ಯು ಅನುವಾದಕ್ಕೆ ಸಂಬಧಿಸಿದಂತೆ ವಿ. ಎ. ಶೆಣಾಯಿಯುವರಿಗೆ ಬರೆದ ಪತ್ರದಿಂದ ಈ ವಿವರ ಸಿಗುತ್ತದೆ (ಕು.ಶಿ.30); ಆತ್ಮ ಕಥನದಲ್ಲೂ ಇವನ್ನು ಹೇಳಿಲ್ಲ. "1924ನೆಯು ಇಸವಿಯಿಂದ 1927ನೆಯು ಇಸವಿಯೊಳಗೇನೊ ನಾನೂ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ 'ಗೀತಾಂಜಲಿ'ಯುನ್ನು ಗದ್ಯದಲ್ಲೇ ಕನ್ನಡಿಸು ತ್ತಿದ್ದೆ. ಆದರೆ ಸುಮಾರು 50ರಿಂದ 60ರೊಳಗೇನೋ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಿಸಿದ್ದೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು 36 ಪದ್ಯಗಳ ಗದ್ಯ ಭಾಷಾಂತರ 'ಕನ್ನಡ ಸಹಕಾರಿ' ಎಂಬ ಪಕ್ಷ ಪತ್ರಿಕೆಯು ಪ್ರತಿಸಂಚಿಕೆಯುಲ್ಲಿ 2-3 ರಂತೆ ಪ್ರಕಟವಾಗಿ ಬಂದಿದ್ದುವು." (ಕು ಶಿ. 30) [ಇವು 35 ಮಾತ್ರ, ಸೆಪ್ಟೆಂಬರ್ 1925-ಮೇ 1926 ಈ ಮಧ್ಯೆ ಕನ್ನಡ ಸಹಕಾರಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿವೆ.] ಅನುವಾದವನ್ನು ಅರ್ಧಕ್ಕೆ ನಿಲ್ಲಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬಂದ, ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯಾದರೂ ಅಲಭ್ಯವಿರುವ ಕಾರಣ ಈಪತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ.ಪತ್ರಿಕೆಯು ಸಂಪಾದಕರುಗೀತಾಂಜಲಿ ಅನುವಾದವನ್ನು ಬಿಡಿಯಾಗಿ ಮೊದಲುಪ್ರಕಟಿಸಿ, ಆಮೇಲೆ ಅನುಮತಿತರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದೆಂದು ವ್ಯವಹಾರಮಾಡಿದ್ದರು. ಮ್ಯಾಕ್ಮಿಲನ್‌ಕಂಪೆನಿಯು ಪರವಾಗಿಯೇ ಇರಬೇಕು. ಮುಂಬಯಿಯಿಂದ ಆ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಪತ್ರವೊಂದು ಈ ರೀತಿ ಬರುತ್ತದೆ. "ತಾವು ದಯುಮಾಡಿ ತಮ್ಮ ಭಾಷಾಂತರವನ್ನು ಮುಂದರಿಸ ಬಾರದು. ಭಾಷಾಂತರ ಮಾಡಿದ ಪದ್ಯಗಳ ಕೂಡ ಪ್ರತಿಗಳನ್ನು ಅವರಿಗೆ ಕಳುಹಿಸಿ ಕೊಡಬೇಕು" ಎಂದು "ಹಾಗೆ ಮಾಡಿ ಕೈತೊಳಕೊಂಡೆ" ಎಂದು ಪೈ ಬರೆಯು ತ್ತಾರೆ. ಅನುಮತಿ ನಿರಾಕರಣೆಯು ಕ್ರೂರ ನಿರ್ದೇಶದಿಂದ ಒಂದು ಉತ್ತಮ ಅನುವಾದ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ತಪ್ಪಿಹೋಯಿತು ; ಮಾಡಿರುವಷ್ಟನ್ನಾದರೂ ಪೈಯುವರು ಕಳುಹಿಸಿಕೊಟ್ಟರೇ ವಿನಾ, ಪ್ರತಿ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ! ಈ ಪತ್ರ ಇದರ ಕಥೆ ಹೇಳು ತ್ತದೆ.

ಜಿ.ಪಿ. ರಾಜರತ್ನಂ ಅವರಿಗೆ 1948 ರಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಪತ್ರವೊಂದರಲ್ಲಿ (ಜಿ.ಪಿ.10) ತಾನು ಆದುವರೆಗೆ ಬರೆದ ಕವನಗಳನ್ನು, ನೀಳ್ಗವನಗಳು, ನಂದಾದೀಪ ಕವನಗಳು ಮತ್ತು ಸಾನೆಟ್ಟುಗಳೆಂದು ವಿಂಗಡಿಸಿ ಪಟ್ಟಿಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಆಯಾಯ ಪದ್ಯ ಗಳು ಮೊದಲು ಪ್ರಕಟಗೊಂಡ ಪತ್ರಿಕೆ, ಸಂಪುಟ/ಸಂಚಿಕೆ/ಇಸವಿ ಇವುಗಳು ಇಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ ; ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಕೆಲವಡೆ ಕವನಗಳು ರಚನೆಗೊಂಡ ಒಸ್ನೇಲಿ, ಅಕನ, ಪ್ರೇರಣೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳೂ ಇರುವುದರಿಂದ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಯೋಜನದ್ದಾಗಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ "ಸಾಕು" ಎಂಬ ಕವನದ ಬಗ್ಗೆ. ಡಾ॥ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಹಾವನೂರ ಅವರು 'ಗೋವಿಂದ ಪೈ ವಾಙ್ಮಯು ದರ್ಶನ'ದ ಸಮೀಕ್ಷಕ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ, ಈ ಪದ್ಯದ ಕುರಿತು ಬರೆಯುತ್ತಾ, "ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಪ್ರೇಯುಸಿ ಅಥವಾ ಬಾಳಸಂಗಾತಿ ಯುನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಾರಷ್ಟೆ. ಪೈಯುವರ ಇಂಥ ಕವನಗಳು ಅವರ ಪತ್ನಿಯು ಅಕಾಲ ಮರಣದಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾಗಿ ವಿರಹ ವ್ಯಥೆಯಿಂದ ಕೂಡಿವೆ.

ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದೇ ಒಂದು ಅಪವಾದವೆಂದರೆ 'ಸಾಕು' ಎಂಬ ಕವನ. ಇದು 1937ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದ್ದರೂ (ಉದಯ ಭಾರತ, ಮಂಗಳೂರು) ಅದರ ವಸ್ತುವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಅದು ಅವರ ಪತ್ನಿ ಜೀವಂತವಿರುವಾಗ, ಮದುವೆಯಾದ ಹೊಸತರಲ್ಲಿ ಬರೆದಂತಿದೆ" ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಟ್ಟಿದ್ದಾರಾದರೂ, ಆ ಕುರಿತು ಟಿಪ್ಪಣಿಯಲ್ಲಿ "ಹಾಗೆಂದು ನಾವು ಖಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳಲಾರೆವು. ಒಂದುವೇಳೆ ಹೆಂಡತಿಯ ಮರಣದ ನಂತರ ರಚಿತವಾಗಿದ್ದರೆ, ಈ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂಬೋಧಿಸಲಾದ 'ಬಾಳ್ವೆಯ ದೇವಿ'ಯೂ ಅವರ ಪತ್ನಿಯಾಗಿರದೆ, ಬಾಳ್ವೆ ಅಥವಾ ಜೀವನವನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಉದ್ದೇಶಿಸಿ, ಈ ಕವಿತೆ ಬರೆದುದೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಂಥ ಊಹನೆಗೆ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿಯ ಮುಂದಿನ ಭಾವವು ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುತ್ತಿಲ್ಲ" ಎಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. 'ಸಾಕು' ಕವನ ಪೈಯವರು ಪತ್ನಿಯನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿಯೇ ಬರೆದದ್ದು ಎಂಬುದು, ಸದ್ರಿ ಪತ್ರದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತಿಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. "ಸಾಕು'......(A poem addressed to my wife, she was yet alive) I have just revised it for contributing elsewhere" (ಜಿ. ಪಿ. 10). 'ಹೃದಯರಂಗ'ದಲ್ಲಿ ಸಂಕಲನವಾಗಿರುವ ಈ ಪದ್ಯ ಉದಯಂಭಾರತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ಪಾಠಕ್ಕಿಂತ, ಕೆಲಕೆಲವೇ ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ತಿದ್ದಲ್ಪಟ್ಟಿದೆಯಲ್ಲದೆ, ಕವನದ ಆಶಯವನ್ನೇ ಬದಲಿಸುವಂತಲ್ಲ.

ಇದೇ ಪತ್ರದಲ್ಲಿ ನಂದಾದೀಪ ಕವನ ಮಾಲಿಕೆಯ 37ನ್ನು ಹೆಸರಿಸಿದ್ದಾರೆ (ಅವೆಲ್ಲವೂ 1968ರಲ್ಲಿ ಪುಸ್ತಕರೂಪದಲ್ಲಿ ಬಂದಿವೆ.) ಆದರೆ ಮೊದಲಲ್ಲಿ "'ನಂದಾದೀಪ' series about 40 in all have been composed so far. The series is yet longer as I have intended". ಎಂದೂ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಸುಮಾರು 40 ಎಂಬುದನ್ನು ಖಚಿತ ಅಷ್ಟೇ ಎಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಆ ಕವನ ಮಾಲಿಕೆ ಇನ್ನೂ ಉದ್ದವಾಗಿಸಲಿದ್ದ ಉದ್ದೇಶ ಸೂಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ಸಾಲಿಗೆ, ಇನ್ನೊಂದು ಪತ್ರದಲ್ಲಿ ನಂದಾದೀಪದ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದಿರುವ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಬೆಲೆ ಬರುತ್ತದೆ. 1960ರಲ್ಲಿ ರಾಜರತ್ನಂಗೆ ಬರೆದ ಪತ್ರದಲ್ಲಿ ನಂದಾದೀಪ ಕವನಗಳ ಪುನರ್ವ್ಯಸ್ಥೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಪೈಯವರು ಯೋಚಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆಂದು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. "Now as regards my poems, the old arrangement I was following, of writing separate poems for the series has almost ceased to be, and as most of the poems I have written and now I am writing are all directed or addressed to God, so that all of them bid fair to go into that series. So I have yet to choose which of them should go into the ನಂದಾದೀಪ series & which not or need not. In otherwords I have to rearrange, if not rewrite the ನಂದಾದೀಪ poems." (ಜಿ. ಪಿ. 26) ಕಾವ್ಯಾಲಯದಿಂದ ಪ್ರಕಾಶಿತವಾದ 'ನಂದಾದೀಪ' ಕವನ ಸಂಕಲನ ಪೈಯವರು ಆ ಮೊದಲು ಆ ಕವನ ಮಾಲಿಕೆಗೆಂದೇ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿ

ದವು; ಕವಿಯ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯ ನಕಲು ಮಾಡಿದ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯನ್ನು ಮತ್ತು ಆಯಾಯ ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು ತಾಳೆನೋಡಿ ಸಂಪಾದಿಸಿದ್ದಾಗಿದೆ. ಮೇಲಿನ ಪತ್ರದ ಸೂಚನೆಯಂತೆ 'ನಂದಾದೀಪ' ಕವನ ಸಂಕಲನಕ್ಕೆ ಅದೇ ಜಾಡಿನ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಆಯ್ದು ಸೇರಿಸಿ, ಕವಿಯ ಆಶಯಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಮತ್ತೆ ವಿಸ್ತೃತ ಆವೃತ್ತಿಯೊಂದನ್ನು ತರಬಹುದಾದ ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ, ಹೊಣೆಯೂ ಸಂಪಾದಕರಿಗಿದೆ.

ಬೌದ್ಧ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ದರೋಡೆಕೋರ ಅಂಗುಳಿಮಾಲನ ಕಥೆಯನ್ನು ಕವನವಾಗಿಸುವ ಇಚ್ಛೆ ಪೈಯವರಿಗಿತ್ತು ಎಂಬುದು ಒಂದು ಪತ್ರದಿಂದ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ; ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅವರು ಸಾಕಷ್ಟು ಸಿದ್ಧತೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದಂತಿತ್ತು. ಆ ಸಂಬಂಧವಾದ ಕೆಲವು ಅನುಮಾನಗಳನ್ನು ಜಿ. ಪಿ. ರಾಜರತ್ನಂ ಅವರಲ್ಲಿ ತೋಡಿಕೊಂಡದ್ದಿದೆ; ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅಂಗುಲಿಮಾಲಸುತ್ತ ಅವರಿಂದ ತರಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು ಪತ್ರದಿಂದ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. (ಜಿ. ಪಿ. 29)

ಜಿ. ಪಿ. ರಾಜರತ್ನಂಗೆ ಬರೆದ ಸುಮಾರು 12 ಪತ್ರಗಳು ಗಿಳಿವಿಂಡಿನ ಎರಡನೆಯ ಮುದ್ರಣದ ಕಥೆ ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಸೆಂಟ್ರಲ್ ಕಾಲೇಜು ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಘದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಲು ಒಪ್ಪಿಗೆ ಇತ್ತಮೇಲೆ, ಪುಸ್ತಕದ ಗುಣಮಟ್ಟ ಕಾಪಾಡುವ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅವರ ಆಸ್ಥೆ, ಕಳಕಳಿ ಕೆಲವು ಪತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ. ಗಿಳಿವಿಂಡಿನ ರಕ್ಷಾಪತ್ರದ ಬಣ್ಣ ಮತ್ತು ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಅಂಥವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ರಕ್ಷಾಪತ್ರದ ಹಸುರು ಬಣ್ಣ ಗಿಳಿಯ ಬಣ್ಣವನ್ನೂ, ಗಿಳಿವಿಂಡು ಎಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ಅಂಡಾಕಾರದ ವೃತ್ತ ಗಿಳಿಯ ಕಣ್ಣನ್ನೂ, ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣದ ಅಡ್ಡಗೆರೆಯೊಂದು ಗಿಳಿಯ ಕತ್ತಿನ ಕೆಂಪು ಪಟ್ಟಿಯನ್ನೂ ಸಂಕೇತಿಸುವ ಉದ್ದೇಶವಿದೆ.

ಸಂಸಕವಿಯನ್ನು ಸ್ವಯಂ ಕಂಡು ಪರಿಚಯವುಳ್ಳ ಪೈಯವರು ಆತನನ್ನು 'ವಿಲಕ್ಷಣವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿ' 'ಪ್ರತಿಭಾಶಾಲಿಯಾದ ಕವಿ' (ಜಿ. ಪಿ. 14) ಎಂದು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಂಸರ 'ವಿಗಡವಿಕ್ರಮರಾಯ'ದ ಕುರಿತು ತಿಳಿಸಿರುವ ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳು ಆ ವಿಲಕ್ಷಣವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತದೆ. ಸಂಸ ಬರೆದಿರುವ 'ಮಹಾಪ್ರಭು' ಎಂಬ ಒಂದು ನಾಟಕದ ಹಸ್ತಪ್ರತಿ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ನಷ್ಟವಾಗಿ ಹೋದ ರೀತಿಯನ್ನೂ, ಆ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಅಕ್ಷಮ್ಯ ಅಪರಾಧವನ್ನೂ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು, ಪತ್ರದಲ್ಲಿ ದಾಖಲಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಕೆಲವು ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಪತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಪೈಯವರದು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಗದ್ಯಶೈಲಿ. ವಿ. ಎ. ಶೆಣೈಯವರ ಗೀತಾಂಜಲಿ ಅನುವಾದದ ಗದ್ಯದ ಕುರಿತು ಅವರಿಗೇ ಬರೆಯುತ್ತಾ, ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸೂತ್ರವೇನು ಎಂಬುದನ್ನು ಪತ್ರದಲ್ಲಿ (ಕು. ಶಿ. 30) ಪೈ ಹೀಗೆ ತಿಳಿಸುತ್ತಾರೆ—'ನಾನು ಒಪ್ಪುವ ಗದ್ಯ ಶೈಲಿ ಎಂದರೆ ಬಾಣದ ಗತಿಯಂತೆ ತೀರಾ

ನೆಟ್ಟಗಾಗಿರಬೇಕು. ಇದೇ ನನ್ನ ಗದ್ಯಶೈಲಿಯ ಮೂಲಸೂತ್ರ.'' ತಾನು ಇಷ್ಟರಲ್ಲೆ ಬರೆದಿರುವ ಲೇಖನಕ್ಕೆ ವಿಷಯದಿಂದಾಗಲಿ, ಹೇಳುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಾಗಲಿ ಯಾವ ಬದಲಾವಣೆಯೂ ಮಾಡಲಿರುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬಷ್ಟು ಖಚಿತವಾಗಿ ಅವರ ಬರಹ ರೂಪುದಾಳುತ್ತದೆ. ಮುದ್ರಣದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡಲು ಆಹ್ವಾನಿಸಿದಾಗ, ತಾನು ಆ ಮೊದಲೊಮ್ಮೆ ಮಾಡಿರುವ ಭಾಷಣ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡಿರುವಂಥದ್ದಕ್ಕೆ 'ಇನ್ನು ಒಂದಕ್ಷರವನ್ನಾದರೂ ಕೂಡಿಸಲಿಕ್ಕೆ ನಾನರಿಯೆ' (ಕು.ಶಿ. 8) ಎಂದು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಬರೆದಿರುವುದಕ್ಕೆ ನಿಷ್ಠುರವಾಗಿಯೇ ಅತುಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆ ಒಂದು ಪತ್ರದಲ್ಲಿ ತೀರ ವ್ಯಕ್ತಗೊಂಡಿದೆ. ಪುಸ್ತಕವೊಂದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಲು ಕಳುಹಿಸಿದ "ನಾಲ್ಕು ಮಾತುಗಳ''ನ್ನು ಕುರಿತು "ಆ ನಾಲ್ಕು ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಒಂದೇ ಒಂದು ಶಬ್ದವನ್ನು ಇನ್ನು ಕೂಡಿಸಲಿಕ್ಕಾಗಲಿ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿಯ ಒಂದೇ ಒಂದು ಶಬ್ದವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸ ಲಿಕ್ಕಾಗಲಿ, ಅವುಗಳಿಂದ ಒಂದೇ ಒಂದು ಶಬ್ದವನ್ನು ತೆಗೆದುಬಿಡಲಿಕ್ಕಾಗಲಿ ನಾನು ಸಿದ್ಧನಾಗಿಲ್ಲ......ಅದಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪುವಿರಾದರೆ ಮಾತ್ರ ಈ ನಾಲ್ಕು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ, ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಅವನ್ನು ಆದ್ಯಂತವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟುಬಿಡಿ''. (ಕು. ಶಿ. 37) ಗದ್ಯ ಬರಹಗಳ ಮಟ್ಟಿಗಂತೂ ಇದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾಗಿ ಅನ್ವಯವಾಗುವ ನಿಲುವು ಎನ್ನಬಹುದು.

ಬರಹದಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚಿನಲ್ಲಿ ಆಗಿರಬಹುದಾದ ಅಕ್ಷರಿಕೆ ತಪ್ಪುಗಳ ಕಡೆಗೆ ಪೈ ಯವರದ್ದು ಹದ್ದುಗಣ್ಣು. ತಮಗೆ ಕಳುಹಿಸಿಕೊಟ್ಟಿರುವ ಪುಸ್ತಕದ ಕುರಿತು ಉತ್ತರಿಸುವಾಗ, ಇಂಥವುಗಳಿದ್ದರೆ ಕಂಡಿತ (ಗಮನಿಸಿ, ಖಂಡಿತ ಅಲ್ಲ, ಕಂಡಿತ) ಎತ್ತಿ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ವ್ಯಾಕರಣಶುದ್ಧಿ. ಶಬ್ದಶಿಷ್ಟತೆಯಲ್ಲಿ ಪೈಯವರಿಗೆ ನಿಷ್ಠೆ. ಇತರ ರಿಂದಲೂ ಅದನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಾರೆ. (ಉದಾ—ಪತ್ರಗಳು ಕು. ಶಿ. 27; 31; 34 ಇತ್ಯಾದಿ). ಪೈಯವರು ಹೊಸತಾಗಿ ಶಬ್ದ ಸೃಷ್ಟಿಮಾಡಿದಾಗ, ಪೈಯವರೇ ಕಾಗುಣಿತ ದಲ್ಲಿ ಎಡವಿರಬೇಕೆಂದು ಭಾವಿಸಿದ ಪ್ರಸಂಗವುಂಟು. 'ಕನ್ಯಾಕವಿತೆ' ಎಂಬ ಸಮಾಸ ಪದ ಉಪಯೋಗಿಸಿದಾಗ ಇದು ನವ್ಯಕವಿತೆಗೆ ಬದಲಾಗಿ ತಪ್ಪು ಬಿದ್ದಿರಬೇಕೆಂದು ಗ್ರಹಿಸಿ ಪೈಯವರಿಗೆ ಒಬ್ಬರು ತಿಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಉತ್ತರವಾಗಿ ಈ ಹೊಸ ಪದದ ಅರ್ಥ ತಾನೇ ಹೇಳುವುದಾಗುತ್ತದೆ. ''ನವ್ಯಕವಿತೆ ಎಂದು ಬರೆಯಬೇಕಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ ಕೈ ತಪ್ಪಾಗಿ ನಾನು ಕನ್ಯಾಕವಿತೆ ಎಂದು ಬರೆದಿರುವೆನೆಲ್ಲಿ? ಅಲ್ಲಿ ಆ ಕನ್ಯಾಕವಿತೆ ಎಂಬ ಸಮಾಸಪದವನ್ನು ಹೊಸತಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ತಾನೆ ಹಾಗೆ ಬರೆದಿರುತ್ತೇನೆ. ಕನ್ಯಾಕವಿತೆ ಎಂಬ ಸಮಾಸಕ್ಕೆ ನನ್ನ ಅರ್ಥ ಹೀಗಿದೆ--ಈ ಮುಂಚೆ ಬೇರೆ ಎಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಒಮ್ಮೆಯಾದರೂ ಪ್ರಕಟವಾಗಿ ಪ್ರಕಾಶಕ್ಕೆ ಬಂದಿಲ್ಲದ ಬರೆಹಗಾರರ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯಲ್ಲೇ ಉಳ್ಳ ಕವಿತೆ ಎಂದು, ಅಷ್ಟೆ.'' (ಕ. ಶಿ. 17).

ಸಂಶೋಧನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ವ್ಯವಹೃತವಾದ ಪತ್ರಗಳದ್ದೇ ಒಂದು ಗುಂಪು. ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತಿಹಾಸ, ನಾಡಿನ ಇತಿಹಾಸ ಮುಂತಾದ ತರ ಆಸಕ್ತ

ವಿಷಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿಚಾರ ವಿನಿಮಯ ಪತ್ರಗಳಲ್ಲೂ ಆಗುತ್ತಿದ್ದುದುಂಟು. ಆಗ ಪತ್ರ, ಸಂಶೋಧನ ಲೇಖನದ ರೂಪ ತಾಳುವುದುಂಟು. ಶೀರ್ಷಕ ತೀರ್ಥಂಕರ ಶಬ್ದಗಳಿಗಿರುವ ಅರ್ಥ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಸಿ ಬರೆದ ಪತ್ರವಾಗಲಿ (ಜಿ. ಪಿ. 1), ಸಾಕೇತ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಅಯೋಧ್ಯೆಗೆ ಹೇಗೆ ಬಂತೆಂದು ಬರೆದಿರುವ ಪತ್ರವಾಗಲಿ (ಜಿ. ಪಿ. 46, 47), ಬುದ್ಧನು ಆತ್ಮವಾದಿಯೋ ಅನಾತ್ಮವಾದಿಯೋ, ಆಸ್ತಿಕನೋ ನಾಸ್ತಿಕನೋ ಎಂಬ ವಿಚಾರವಿರುವ ಪತ್ರಗಳಾಗಲೀ (ಜಿ. ಪಿ. 15, 16), ಕು. ಶಿ. ಸಂಗ್ರಹದ 38, 39, 41, 42 ಇತ್ಯಾದಿ ಪತ್ರಗಳಾಗಲೀ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳಬಾರದ ಮೌಲ್ಯ ಉಳ್ಳವು.

ಕರ್ಣಾಟಕ—ಕಾಸರಗೋಡು

ಕನ್ನಡ ರಾಜ್ಯೋದಯವಾದಾಗ ಆದ ಅನ್ಯಾಯಗಳು ಪೈಯವರ ದುಃಖ ರೋಷಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ. 1–11–56 ರಂದು ಬರೆದ ಪತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೀಗಿದೆ : "ಇಂದು ನಮ್ಮ ಹಬ್ಬದ ದಿನ. ಆದರೆ ಇವತ್ತು ನಮ್ಮ ತಾಯಿ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಜೀವಮಾನದಲ್ಲಿ ಅದೊಂದು ಘೋರವಾದ ಮಹಾ ದುರ್ದಿನ!!! ಒಂದು ಕಡೆ ನಮ್ಮ ಜಿಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೋ ನೂರು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಒಳಪಟ್ಟಿದ್ದ ನಮ್ಮ ಕಾಸರಗೋಡು ತಾಲೂಕು ಕೇರಳಕ್ಕೆ ಆಹುತಿಯಾಯಿತು. ಮತ್ತೊಂದುಕಡೆ ನಮ್ಮ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಮಿಕ್ಕಪಾಲು ಏಕಮಾತ್ರವಾಗಿ ಸುಸಂಗತವೂ ಮಂಗಲವೂ ಆಗಿರುವ 'ಕರ್ಣಾಟಕ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಪ್ರಾಂತದಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಮಹಾ ಮೈಸೂರೋ, ವಿಸ್ತೃತ ಮೈಸೂರೋ, ವಿಶಾಲ ಮೈಸೂರೋ, ಅಥವಾ ಮತ್ತೇನೋ ವಿಲಕ್ಷಣವಾದ ಹೆಸರುಳ್ಳ ಪ್ರಾಂತದಲ್ಲಿ ನುಗ್ಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತು!...... ದೇವರು ಇನ್ನೂ ಏನೇನೆಲ್ಲ ದುರವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ತಂದೊಡ್ಡುವನೊ......" (ಕು. ಶಿ. 12) ಈಚೆಗಾದರೂ 'ಕರ್ಣಾಟಕ' ಎಂಬ ಹೆಸರು ಬಂದಿರುವುದರಿಂದ ಪೈ ಕೊರಗಿನ ಒಂದು ಕಾರಣ ಪರಿಹಾರವಾದದ್ದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಪೈಯವರನ್ನು ಕೊನೆಯವರೆಗೂ ಬಾಧಿಸಿದ ಮುಖ್ಯ ಕೊರಗು—ಇದಕ್ಕೆ ಪರಿಹಾರ ಎಂದು ?

ಪೈಯವರ ಪತ್ರಗಳ ಪ್ರಕಟಣೆಯಿಂದ ಅವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಕೆಲವು ಮುಖಗಳ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಅನುಕೂಲವಾಗಿದೆ. ಇತರರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಇವು ಅಧಿಕೃತ ಆಧಾರಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಕೆಲವಂತೂ ಪಾರದರ್ಶಕವಿದ್ದು, ಬರೆದ ಮಾತುಗಳಿಂದ ನೇರ ಒಳನೋಡುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಉಳ್ಳವು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಶೋಧನೆಗಳ ಕುರಿತು ಬರೆದಿರುವ ಪತ್ರಗಳು ಪೈ ಬರಹಗಳ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ಕೀಲಿಕೈಗಳಂತಿವೆ; ನಿಲುವು ಧೋರಣೆಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತವಾದದ್ದುಂಟು. ಲಭ್ಯವಾಗಿರುವವುಗಳಿಂದಲೇ ಇಷ್ಟರಮಟ್ಟಿನ ಉಪಯುಕ್ತತೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿರುವಾಗ, ಇನ್ನೂ ಹತ್ತಾರುಪಟ್ಟು ಇದ್ದಿರಬಹುದಾದ ಪತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಅಪಾರವಾದ ವಿಷಯಗಳು ನಿಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿದ್ದುವೋ ಎಂಬ ಕಾತರವಾಗುತ್ತವೆ.

ನೀಲಲೋಚನೆಯ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ತಿರುವು

ಬಸವಣ್ಣನವರ ಧರ್ಮಪತ್ನಿ ನೀಲಲೋಚನೆಯದು ಕರ್ನಾಟಕದ ಗೃಹಿಣಿಯರ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ಹೆಸರು. ಪತಿಯ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಗಲು ಹಚ್ಚಿ ನೆರವಾದ ಈ ಧೀರೋದಾತ್ತ ಗೃಹಿಣಿಯ ಜೀವನದ ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸಿದಲ್ಲಿ ಅವಳ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿದೆ.

ಈವರೆಗೆ ನೀಲಲೋಚನೆ ಬರೆದ 125 ವಚನಗಳು ಸಿಕ್ಕಿದ್ದು, ಇಲ್ಲಿಯ ಬಹಳಷ್ಟು ವಚನಗಳಲ್ಲಿ ಬಸವಣ್ಣನ ಅಗಲಿಕೆಯ ಆರ್ತನಾದ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಕೇಳಿಸುತ್ತದೆ. ಇವು ಬಸವಣ್ಣನವರು ಐಕ್ಯರಾದ ಬಳಿಕ ಬರೆದ ವಚನಗಳೆಂದು ಕೆಲವರು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ (1) ಬಸವಣ್ಣನ ಆದೇಶದಂತೆ ಹಡಪದ ಅಪ್ಪಣ್ಣ ಸಂಗಮದಿಂದ ಶಂಗಡಿಗೆ (ಕಲ್ಯಾಣಕ್ಕೆ ?) ಬಂದು ಕರೆಯಲು ನೀಲಲೋಚನೆ ಆತನಿಗೆ ತಿಳಿಹೇಳಿ, ಅಂಗೈಯ ಲಿಂಗದಲ್ಲಿ ಐಕ್ಯವಾದಳೆಂದು ವೀರಶೈವ ಕೃತಿಗಳು ತಿಳಿಸುವುದರಿಂದ ಇವಳು ಬಸವಣ್ಣನಿಗೆ ಮೊದಲು ನಿಧನಳಾದಳೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಇವು ಬಸವಣ್ಣನವರು ನಿಧನರಾದ ಬಳಿಕ ಬರೆದ ವಿರಹ ವಚನಗಳೆಂದು ಹೇಳಲು ಆಧಾರ ಸಾಲದು. (2) ಒಂದು ವೇಳೆ ಇವಳು ಬಸವಣ್ಣನ ತರುವಾಯ ಲಿಂಗೈಕ್ಯಳಾಗಿದ್ದರೆ ಜೀವನದುದ್ದಕ್ಕೂ ಕೆಲವು ವಚನಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಒರೆದು ಪತಿಯ ಮರಣದ ತರುವಾಯ ಬಹಳಷ್ಟು ವಚನ ಬರೆದಳೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಸಮಂಜಸವೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಬಹಳಷ್ಟು ವಚನಗಳು ಬಸವ ವಿರಹದಿಂದ ಬಳಲುವುದಕ್ಕೆ ಬೇರೊಂದು ಕಾರಣವಿರಬೇಕು. ಅದು ಬಹುಶಃ ಅವಳಿಗೆ ನಡುವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೇ ಗಂಡನ ಲೈಂಗಿಕ ಸಂಬಂಧ ತಪ್ಪಿಹೋದುದಾಗಿರಬೇಕು.

ಬಸವರಾಜದೇವರ ರಗಳೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಘಟನೆ ಹೀಗೆ ಬರುತ್ತದೆ: ಒಮ್ಮೆ ಶಿವನು ಸುಖೀಜಂಗಮರೂಪದಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿ ಪರೀಕ್ಷೆಗಾಗಿ ಬಸವಣ್ಣನ ಮನೆಗೆ ಬಂದು ಊಟೋಪಚಾರವಾದ ಬಳಿಕ ರಾತ್ರಿ "ಎಲೆ ಬಸವರಾಜಾ ಹೆಂಗೂಸಿಲ್ಲದೆ ಎಂದುಂ ಇದ್ದುದಿಲ್ಲ" ಎಂದು ತನ್ನ ಮನದಾಸೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ. ಇದನ್ನು ಪೂರೈಸಬೇಕೆಂದರೆ ಅಂದು ಊರಲ್ಲಿಯ ಎಲ್ಲ ವೇಶ್ಯೆಯರು ಒತ್ತೆಹೋಗಿದ್ದರು. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ "ಊರೊಳಗೆ ಪೆಣ್ಣಿಲ್ಲದಿರ್ದಡೆ ಜಂಗಮಕ್ಕೆ ಬಸವನೆನ್ನಂ ಕೊಟ್ಟಲ್ಲದೆ ಮಾಣನೆಂದು ಸಿಂಗರಿಸಿ" ಕೊಂಡಿದ್ದ ನೀಲಲೋಚನೆಯನ್ನು ಬಸವಣ್ಣ ಜಂಗಮನಿದ್ದ ಕೋಣೆಗೆ ಕಳಿಸುವುದೇ ತಡ[1] ಅವನ ಭಕ್ತಿಗೆ ಮೆಚ್ಚಿ ಜಂಗಮದೇವ "ದಶಭುಜಂ ಪಂಚವಕ್ತ್ರಂ

1. ಈ ಘಟನೆಯನ್ನು ಹೇಗೆ ಅರ್ಥೈಸಬೇಕೋ ತಿಳಿಯದು.

ತ್ರಿಣೇತ್ರಂ''ಗಳ ಸಂಗಮದೇವನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನು ಕಂಡ ನೀಲಲೋಚನೆ "ಬಸವಾ ಬಸವಾ ಜಂಗಮದೇವರು ಸಂಗಮದೇವರಾದರು'' ಎಂದು ಕೂಗಲು "ತಾಯೆ, ತಾಯೆ ಮುನ್ನವಾರೆಂದು ಕೊಟ್ಟೆ'' ಎಂದು ಬಸವಣ್ಣ ನುಡಿಯುವಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಶಿವ ಅಂತರ್ಧಾನನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಹರಿಹರ "ಅಂದು ಮೊದಲಾಗಿ ಗುಣಾನ್ವಿತೆ ಮಾಯಿದೇವಿಯು[2] ಶಿವನ ಲತಾಂಗಿಯೆಂದು ಬಸವಂ ಪಡೆದರ್ಚಿಸುತಿರ್ದನುರ್ವಿಯೊಳ್'' ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅಂದಿನಿಂದ ನೀಲಲೋಚನೆ ತನ್ನ ಧರ್ಮಪತ್ನಿಯಲ್ಲ, ಶಿವನ ಧರ್ಮಪತ್ನಿಯೆಂದು ಬಸವಣ್ಣ ಭಾವಿಸಿದನಂತೆ. "ತಾಯೆ, ತಾಯೆ'' ಎಂದು ಸನ್ನಿವೇಶದ ಒತ್ತಡಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿ ಆತ ನುಡಿದುದು ನಿತ್ಯ ಜೀವನದಲ್ಲಿಯೂ ನಿಜವಾಯಿತು. ಆ ಕ್ಷಣದಿಂದ ಅವರು ತಾಯಿ ಮಗನಂತೆ ನಡೆದುಕೊಂಡರು. ಕೇವಲ ತಾಯಿಯಲ್ಲ, ಲೋಕದ ತಾಯಿಯಾದ ಪಾರ್ವತಿಯೆಂದು ಅವಳನ್ನು ಬಸವಣ್ಣ ಪೂಜಿಸತೊಡಗಿದ, ಪೂಜ್ಯಭಾವದಿಂದ ಕಾಣತೊಡಗಿದ.

ಈ ಘಟನೆ ನೀಲಲೋಚನೆಯ ಜೀವನದ ಬಹು ದೊಡ್ಡ ತಿರುವು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಅವಳು ಬಸವ ವಿರಹವನ್ನು ಜೀವನದುದ್ದಕ್ಕೂ ಅನುಭವಿಸಿರಬಹುದು; ದಾಂಪತ್ಯಾತೀತ ದಿವ್ಯಬದುಕಿನ ಧ್ವನಿಯಾದ ಇವಳ ವಚನಗಳಲ್ಲಿ ಈ ನಿತ್ಯವಿರಹ ನುಗ್ಗಿಬಂದು ನಿಂತಿರಬಹುದು.

1. "ಕೂಟವಿಲ್ಲದ ಪುರುಷನ ಕಂಡು ಕಾಮದ ಆತುರ ಹಿಂಗಿತ್ತೆನಗೆ'' (೮೬)
2. "ಪಾರ್ವತಿಯ ರೂಪಕಂಡು ಪರಶಿವನ ಸಂಗ ನಿಸ್ಸಂಗವಾಗಿ,
   ತಾಯಿ ಮಗನಸಂಗದಿಂದ ತನುವಳಿದು, ನಿರಾಧಾರ ರೂಪವನೆಯ್ದಿ,
   ಬಸವನ ಅನುಭಾವದಿಂದ ವಿವರವ ಕಂಡು
   ವಿಚಾರ ಪತ್ನಿಯಾದೆನಯ್ಯಾ ಸಂಗಯ್ಯಾ'' (೧೦೩)
3. "ಮಡದಿಯೆನಲಾಗದು ಬಸವಂಗೆ ಎನ್ನನು,
   ಪುರುಷನೆನಲಾಗದು ಬಸವನ ಎನಗೆ,
   ಉಭಯ ಕುಳವ ಹರಿದು
   ಬಸವಂಗೆ ಶಿಶುವಾದೆನು, ಬಸವನೆನ್ನ ಶಿಶುವಾದನು.
   ಪ್ರಮಥರು ಪುರಾತರು ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿ
   ಸಂಗಯ್ಯನಿಕ್ಕಿದ ದಿಬ್ಯವ ಮೀರದೆ ಬಸವನೊಳಗಾನಡಗಿದೆ'' (೧೦೭)

ಇತ್ಯಾದಿ ವಚನಗಳಲ್ಲಿ ಅವಳ ಪತಿತ್ಯಕ್ತ ಜೀವನದ ಲೌಕಿಕ ನೋವು-ಅಲೌಕಿಕ ಸಿದ್ಧಿಗಳು ಕೇಳಿಸುತ್ತವೆ. ಆದುದರಿಂದ ಅವಳ ವಚನಗಳಲ್ಲಿ ಬಹಳಷ್ಟು ಸಲ ಸ್ಪಂದಿಸುವ ಬಸವನ ಅಗಲಿಕೆಯು ಧ್ವನಿ ಆತನ ನಿಧನದ ಅಳಲಾಗಿರದೆ, ನಡುವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೇ ಅವನಿಂದ ಅಗಲಿದ ವ್ಯಥೆಯಾಗಿರಬಹುದೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಎಂ. ಎಂ. ಕಲಬುರ್ಗಿ

---

2. ಮಾಯಿದೇವಿಯೆಂಬುದು ನೀಲಲೋಚನೆಯ ಇನ್ನೊಂದು ಹೆಸರು.

ಕಾಶೀಖಂಡ (ಕನ್ನಡ ಭಾಮಿನೀ ಷಟ್ಪದಿಯ ಕೃತಿ)

ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಕಾಶೀಖಂಡವೆಂಬುದು ಕೇಳುತ್ತದೆ. ಈ ಕೃತಿಗೂ ಅದಕ್ಕೂ ಏನು ಸಂಬಂಧವೆಂದು ಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ಮೊದಲು, ಈ ಕೃತಿಯ ಲಘು ಪರಿಚಯವಿಲ್ಲಿ ಬರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಇದು ಮುದ್ರಣವಾಗಿಲ್ಲೆಂದೇ ಈ ಪರಿಚಯಕ್ಕೆಳಸಿದ್ದೇನೆ. (ಕಳಲೆ ನಂಜರಾಜನು ಇ. 1740. ಕಾಶೀಖಂಡ ಬರೆದನೆಂದಿದೆ, ವಿವರವಿಲ್ಲ: ಕ. ಕ. ಚ. III, ಪುಟ 41). ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕರ್ತೃ ವಿಚಾರವಿದೆ ; ಹಾಗಾಗಿ ಆತನ ಕೃತಿಯಿದಲ್ಲ ! ಈ ಪ್ರತಿ ತಾಳೀಗರಿ–ನನಗೆ ಸಿಕ್ಕಿದ ವಿಷಯ ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸಬೇಕು ಕನ್ನಡ ಆದಿತ್ಯ ಪುರಾಣದ ಮುದ್ರಣಕ್ಕೆ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ವ್ಯವಹರಿಸಿದೆನು. ಕುಂದಾಪುರದ ಉಪ್ಪುಂದದ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಕಾರಂತರಲ್ಲಿಯು ಒಂದು ಹಸ್ತಪ್ರತಿ ತಂದಿರುವೆನು. ಆಗ, ಅವರ ನೆರೆಯ ಹಕ್ಕಲುಮನೆ ಶ್ರೀಮತಿ ಮಂಜಮ್ಮ ನವರಲ್ಲಿ ಒಂದೆರಡು ತಾಳಿಗರಿ ಪ್ರತಿಗಳಿವೆಯೆಂದು ಶ್ರೀ ಕಾರಂತರಿಂದ ಕೇಳಿದೆನು ಅಂತೆ, ಶ್ರೀಮತಿಯವರನ್ನು ಭೇಟಿಯಾಗಿ, ನಾನು ಮುದ್ರಿಸಿದ ಉತ್ತರಕಾಂಡ ರಾಮಾಯಣ (2 ಸಂಪುಟ) ಮತ್ತು ಆದಿತ್ಯ ಪುರಾಣ (1 ಸಂಪುಟ) ಅವರಿಗೆ ಓದಲೆಂದು ನೀಡಿ, ಅವರಲ್ಲಿದ್ದ ಎರಡು ತಾಳಿಗರಿ ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನು ತಂದೆನು. ಅವರ ಲ್ಲೊಂದು 'ಶಂಕರ ಸಂಹಿತೆ'ಯಾಗಿತ್ತು (ಇದನ್ನು ಈಗ ಶ್ರೀರಾಮಚಂದ್ರ ಉಚ್ಚಿಲರು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದಾರೆ) ಇನ್ನೊಂದು ಪುಸ್ತಕವೇ 'ಕಾಶೀಖಂಡ' ಇದರಲ್ಲಿ 4.5 ಕಸಂಧಿಗಳು ಮಾತ್ರ ಇವೆ. ಈ ಕೃತಿ ಪೂರ್ಣವಾದಂತೆ ಇಲ್ಲ !

ಕವಿ ವಿಚಾರ

ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರ ಗೋತ್ರದ ಶಿವನ ನಾಮಾಂಕನ ಪುತ್ರನಾದ ಶಂಕರಲಿಂಗ ಕವಿ ಇವನ್ನು ಬರೆದನೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. 'ಗಂಗಾಧರೇಶ್ವರನು ಕರ್ತೃವೇ ಕೃತಿಗೆ' ಎಂದೂ ದೇವತಾಂಕಿತವಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಕವಿಚರಿತೆಯಲ್ಲಾಗಲೀ, ಮೈಸೂರು ಪ್ರಾಚ್ಯ ವಿದ್ಯಾ ಸಂಶೋಧನಾಲಯದ 'ಕನ್ನಡ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳ ವರ್ಣನಾತ್ಮಕ ಸೂಚಿ' ಯಲ್ಲಾಗಲೀ ಇದರ–ಈತನ–ಹೆಸರು ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ ! ಇದರ 45 ಸಂಧಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾದ ಕತೆಗಳೇನೆಂದು ಪ್ರತಿ ಸಂಧಿಯ ಸೂಚನಾತ್ಮಕ ಪದ್ಯದಿಂದ ತಿಳಿದಂತೆ ಬರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಇದರ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯುಳ್ಳವರು ವಿವರವಾಗಿ ಪರಿಚಯಿಸುವರೆಂದು ನಂಬುವೆನು.

1 ನಾಂದೀ ಸಂಧಿ. 16 ಪದ್ಯಗಳು.

2 ಸುರಗಂಗೆಯ ಉದ್ಭವ, ವಿಂಧ್ಯಾಚಲದ ಪ್ರತಾಪ, 55 ಪ.

3 ಸೂರ್ಯನಿಗಾದ ಉಪಹತಿ, ದೇವತೆಗಳು ಬ್ರಹ್ಮನಲ್ಲಿ ಮೊರೆಯಿಟ್ಟುದು, 71 ಪ.

4 ಅಗಸ್ತ್ಯನನ್ನು ಹೊಗಳಿದ್ದು, 58 ಪ.
5 ಲೋಪಾಮುದ್ರೆಯನ್ನು ಹೊಗಳಿದ್ದು, 65 ಪ.
6 ಅಗಸ್ತ್ಯ ವಿಂಧ್ಯವನ್ನು ದಾಟಿ, ಕೊಲ್ಲಾಪುರಕ್ಕೆ ಬಂದುದು, 67 ಪ.
7 ಶ್ರೀಪರ್ವತಕ್ಕೆ ಸಾಗಿದುದು, 42 ಪ.
8 ದ್ವಾರಕಿ ಜಲದಲ್ಲಿ ಮೃತನಾದ ಶಿವಶರ್ಮನಿಗೆ ಹರಿಗಣರು ಹೇಳಿದ ಕತೆ, 62 ಪ.
9 ಯಮಲೋಕ ದರ್ಶನ, 55 ಪ.
10 ಸೂರ್ಯಮಂಡಲ ದರ್ಶನ, 45 ಪ.
11 ಇಂದ್ರ–ಅಗ್ನಿಲೋಕ ದರ್ಶನ, 64 ಪ.
12 ಅಗ್ನಿಯ ಜನನ, ನಾರದರಿಂದ ಸಾಮುದ್ರಿಕ ಲಕ್ಷಣ, 94 ಪ.
13 ನಿಋತಿ– ವರುಣಲೋಕ ದರ್ಶನ, 49 ಪ.
14 ಮರುತ, ಕುಬೇರ ಜನನ, 86 ಪ.
15 ಈಶಾನ್ಯಲೋಕ-ಚಂದ್ರಲೋಕ ವರ್ಣನ, 44 ಪ.
16 ತಾರೆಯರು ಮತ್ತು ಬಂಧನ ಕತೆ, 34 ಪ.
17 ಶುಕ್ರಲೋಕದ ವಿವರ, 60 ಪ.
18 ಮಂಗಳ–ಗುರು–ಶನಿಗಳ ವಿಚಾರ, 57 ಪ.
19 ಸಪ್ತರ್ಷಿಗಳ ಲೋಕಗಳು, 17 ಪ.
20 ಧ್ರುವಲೋಕ ವರ್ಣನ, 56 ಪ.
21 ಧ್ರುವನ ತಪೋವರ್ಣನ, 37 ಪ.
22 ಧ್ರುವಪದವಿ ಪ್ರಾಪ್ತಿ, 52 ಪ.
23 ಬ್ರಹ್ಮ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ, 48 ಪ.
24 ಹರನಿಂದ ಹರಿಗೆ ವೈಕುಂಠ ಪ್ರಾಪ್ತಿ, 30 ಪ.
25 ಶಿವಶರ್ಮನ ಸಾಯುಜ್ಯ, 42 ಪ.
26 ಅಗಸ್ತ್ಯನ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ದರ್ಶನ, 39 ಪ.
27 ಷಣ್ಮುಖನ ವಿಶ್ವರೂಪ, ಕಾಶೀಮಹತ್ವ ವರ್ಣನ, 55 ಪ.
28 ಶಿವ ಪಾರ್ವತಿ ಸಂವಾದ, ಗಂಗೆಯುತ್ಪತ್ತಿ, 80 ಪ.
29 ಬಾಹ್ಲಿಕನ ಕತೆ, 58 ಪ.
30 ವಾರಣಾಸಿಯ ಕತೆ, 62 ಪ.
31 ಕಾಲಭೈರವ ಬ್ರಹ್ಮನ ತಲೆಗಡಿದುದು, 57 ಪ.
32 ಕಾಶಿಯ ಹರಿಕೇಶವನ ಕತೆ, 86 ಪ.
33 ಕಲಾವತಿಯ ಕತೆ, ಪಂಚ ನದಿಗಳ ಕತೆ, 85 ಪ.
34 ಕಲಾವತಿಯ ಮೋಕ್ಷ, 63 ಪ.

35 ಧರ್ಮ ವಿಚಾರ, 115 ಪ.
36 ವರ್ಣಧರ್ಮಾಚಾರ, 48 ಪ.
37 ಕನ್ಯಕಾ ಲಕ್ಷಣ, 75 ಪ.
38 ಅಷ್ಟವಿವಾಹಗಳು, 65 ಪ.
39 ಲಿಂಗಾರ್ಚನ, ರಿಪುಂಜಯನ ಕತೆ, 37 ಪ.
40 ಗೃಹಸ್ಥಧರ್ಮ, 102 ಪ.
41 ವಾನಪ್ರಸ್ಥ-ಸನ್ಯಾಸಗಳ ವಿಚಾರ 93 ಪ.
42 ನಿರ್ಯಾಣ ಲಕ್ಷಣ, 32 ಪ.
43 ದಿವೋದಾಸನ ಕತೆ, 46 ಪ.
44 ಹರನ ಕತೆ, 32 ಪ.
45 ಯೋಗಿನಿಯರ ಕತೆ, 17 ಪ.
(ಒಟ್ಟು 2553 ಪದ್ಯಗಳಿವೆ.)

ಕೆ. ವೆಂಕಟರಾಯಾಚಾರ್ಯ

ಕೇಳಿಕೆ – ಒಂದು ಟಿಪ್ಪಣಿ

'ಕೇಳಿಕೆ' ಎಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಡಾ॥ ಎಂ. ಚಿದಾನಂದಮೂರ್ತಿಯವರು ಅಭಿನಯ, ಆಟ ಎಂದೂ, ಕಿಟ್ಟೆಲ್ ಅವರು ಕೇಲಿಸು = to sport to play ಎಂದೂ, ಅರ್ಥೈಸಿದುದನ್ನು ಒಪ್ಪದ ಶ್ರೀ ಎಸ್. ಎಸ್. ಹಿರೇಮಠ ಅವರು ಸಾಧನೆ 12–1 ರಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಿಂದ 28 ಕ್ಕೂ ಮಿಕ್ಕು ಉಲ್ಲೇಖಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಈ "ಎಲ್ಲ ಉಲ್ಲೇಖಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ವಾದ್ಯಗಳ ಮೇಳ ಎಂಬ ಅರ್ಥ 'ಕೇಳಿಕೆ'ಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವ......ಸಂಭವ ಇದೆ" ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ. 'ಕೇಳಿಗೆ'ಗೆ ಈ ಮೇಲಿನ ವಿದ್ವಾಂಸರು ನೀಡಿರುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯ, ಅರ್ಥಗಳು ಏನೆ ಇರಲಿ, ನಾನು ಇಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ನನ್ನ ಅನುಭವದಿಂದ ಎತ್ತಿ ಹೇಳ ಬಯಸುತ್ತೇನೆ.

ಈಗ್ಗೆ ಸುಮಾರು 15-20 ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಶಿರಾ, ಮಧುಗಿರಿಯ ಸುತ್ತ ಮುತ್ತಣ ಗ್ರಾಮಗಳಲ್ಲಿ ಬಯಲಾಟಗಳನ್ನು ಆಡುವ ರೂಢಿ ಇತ್ತು. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಊರಿನವರೇ ಭಾಗವತನೊಬ್ಬನನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಕಲಿತು ಆಡುತಿದ್ದರು; ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ದೊಂಬಿದಾಸರ ತಂಡಗಳು ಊರಿಂದ ಊರಿಗೆ ಬಂದು ಬಯಲಾಟಗಳನ್ನು ಆಡಿ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದರು. ನಾಟಕಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ದಕ್ಷಯಾಗ, ಲವ-ಕುಶ, ಕರಿಭಂಟನ ಕತೆ, ಸಾರಂಗಧರನ ಕತೆ, ಶಿವ ಜಲಂಧರ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಒಂದು ಊರಿನಲ್ಲಿ

ನಾಟಕವೆಂದರೆ ಅಕ್ಕಪಕ್ಕದ ಊರಿನವರೂ ಬಂದು ನೋಡುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯ. ಆಡಿದ ನಾಟಕ ಹಳ್ಳಿಯ ಹತ್ತು ಜನಕ್ಕೆ ಇಷ್ಟವಾದ ಪಕ್ಷಕ್ಕೆ ತಾವು ಮೆಚ್ಚಿದ ಆಟವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಅದೇ ಊರಿನವರೊ ಅಥವಾ ಅಕ್ಕಪಕ್ಕದ ಊರಿನವರೊ 'ಕೇಳಿಕೆ' ಕೊಟ್ಟು ಮತ್ತೆ ಆಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. 'ಕೇಳಿಕೆ' ಕೊಡುವುದು ಎಂದರೆ ಅದೇ ಆಟವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಆಡಲು ಫಲತಾಂಬೂಲಾದಿ ಮುಂಗಡ ಹಣ ಸಮೇತ ಕೊಟ್ಟು ಆಹ್ವಾನಿಸುವುದು ಎಂದು ಆಸಂದರ್ಭದ ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದ 'ಕೇಳಿಕೆ' ಎನ್ನುವುದು ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದದಂತೆ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಪದ ಎಂಬುದಾಗಿ ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ. ಅಂತೂ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದವರಿಗೆ ಮಾತ್ರ 'ಕೇಳಿಕೆ' ಶಬ್ದ ಪ್ರಯೋಗದ ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಈಗ ಹಳ್ಳಿ ಹಳ್ಳಿಗೂ ಸಿನಿಮಾ ಟೆಂಟುಗಳು ಬಂದುದರಿಂದ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಆಡುವವರೂ ಇಲ್ಲ; ಮೆಚ್ಚಿ ಮತ್ತೆ ಆಡಿಸಲು 'ಕೇಳಿಕೆ' ಕೊಡುವವರು ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ. ಅದಿರಲಿ. ಸಾರಾಂಶ ಇಷ್ಟು; ಬಯಲು ಸೀಮೆ ಕಡೆ ಜನಪದರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಶಬ್ದ 'ಕೇಳಿಕೆ'. ಎಂದರೆ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಬಯಲಾಟವನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿದ ರಸಿಕ ಜನ ಮತ್ತೆ ಅದೇ ಆಟವನ್ನು ಆಡಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದ ವಿಶೇಷ ಆಹ್ವಾನವನ್ನು 'ಕೇಳಿಕೆ' ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಶಿವರಾಮಯ್ಯ,

ಗೇರಸೊಪ್ಪೆ ಶಾಂತಯ್ಯನ 'ಸೀತಾ ಸ್ವಯಂವರ'ದ ಒಂದು ಹಸ್ತಪ್ರತಿ

ಕನ್ನಡ ಸಂಶೋಧನ ಸಂಸ್ಥೆ, ಧಾರವಾಡದ ಹಸ್ತಪ್ರತಿ ಸೂಚಿ, ಸಂಪುಟ VIರ ಕ್ರಮಾಂಕ 82ರಲ್ಲಿ (ಸಂ. ಬಿ. ಎಸ್. ಕುಲಕರ್ಣಿ ಮತ್ತು ಎಸ್. ಬಿ. ಪುರೋಹಿತ್, 1965) 'ಸೀತಾ ಸ್ವಯಂವರ' ಎಂಬ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಯ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. ಕೃತಿಕಾರನ ಬಗೆಗೆ ಏನನ್ನೂ ಸೂಚಿಸಿಲ್ಲ.

ಕೃತಿಯ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ 'ಕ್ಷೇಮಪುರೀಶ' ಎಂಬ ಅಂಕಿತವಿದೆ. ಈ ಅಂಕಿತವನ್ನು ಗೇರಸೊಪ್ಪೆ ಶಾಂತಯ್ಯ (ಸು. 1830) ತಾನು ರಚಿಸಿರುವ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ತಪ್ಪದೆ ಬಳಸಿದ್ದಾನೆ. ಈತನ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಆರ್. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್ಯರು ಕರ್ಣಾಟಕ ಕವಿಚರಿತೆ, ತೃತೀಯ ಸಂಪುಟ, ಪುಟ 188ರಲ್ಲಿ (1929) ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಹೀಗಾಗಿ 'ಸೀತಾ ಸ್ವಯಂವರ' ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕರ್ತೃತ್ವ ಗೇರಸೊಪ್ಪೆ ಶಾಂತಯ್ಯನಿಗೆ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ.

ಎಸ್. ಶಿವಣ್ಣ

ಈ ಸಂಚಿಕೆಯ ಲೇಖಕರು

ಬಿ. ಎ. ಸನದಿ
ಆಕಾಶವಾಣಿ ಭವನ್
ಬಾಂಬೆ–400 020

ಡಾ. ಎಚ್. ಎಸ್. ಅನಂತನಾರಾಯಣ
ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕ, ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರ ವಿಭಾಗ
ಉಸ್ಮಾನಿಯ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹೈದರಾಬಾದ್ 500 007

ಡಾ॥ ಕೆ. ವಿ. ನಾರಾಯಣ
ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಕೇಂದ್ರ
ಜ್ಞಾನಭಾರತಿ
ಬೆಂಗಳೂರು–560 056

ಆರ್. ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ
ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಾಪಕ
ಸರ್ಕಾರಿ ಕಾಲೇಜು
ತುಮಕೂರು–572 101

ಎಸ್. ಜಿ. ಸಿದ್ಧರಾಮಯ್ಯ
ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಾಪಕ
ಸರ್ಕಾರಿ ಕಾಲೇಜು
ಮಡಕೇರಿ–571 201

ಕ. ವೆಂ. ರಾಜಗೋಪಾಲ್
ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರು
ನೃತ್ಯ, ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ವಿಭಾಗ
ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ
ಬೆಂಗಳೂರು–560 001

ಯು. ಕೃಷ್ಣಶರ್ಮಾ
3, ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯಸ್ವಾಮಿ ಮಂದಿರಂ
ವಿಶ್ವೇಶ್ವರಪುರಂ
ಬೆಂಗಳೂರು–560 004

ಡಾ॥ ತೀ. ನಂ. ಶಂಕರನಾರಾಯಣ
ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಾಪಕ
ಸ್ನಾತಕೋತ್ತರ ಕೇಂದ್ರ
ಬಿ. ಆರ್. ಪ್ರಾಜೆಕ್ಟ್–577 115

ಶ್ಯಾಮಸುಂದರ ಕೋಚಿ
ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಾಪಕ
ಸರ್ಕಾರಿ ಪ್ರಥಮ ದರ್ಜೆ ಕಾಲೇಜು
ಬೆಳ್ತಂಗಡಿ–574 214

ಎನ್. ವೆಂಕಟಕೃಷ್ಣ
ಸರ್ಕಾರಿ ಕಾಲೇಜು
ಕೋಲಾರ–563 101

ಹೆಚ್. ಎಸ್. ಶಿವಕುಮಾರ ಆರಾಧ್ಯ
ಮುಖ್ಯೋಪಾಧ್ಯಾಯರು
ಶೇಷಾದ್ರಿಪುರಂ ಪ್ರೌಢ ಶಾಲೆ
ಬೆಂಗಳೂರು–560 020

ಬಿ. ಎಸ್. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ
ಅಧ್ಯಾಪಕರು
ಶಿಕ್ಷಣ ವಿಭಾಗ
ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ
ಬೆಂಗಳೂರು–560 056

ಟಿ. ಪಿ. ಅಶೋಕ
ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ವಿಭಾಗ
ಲಾಲ್‌ಬಹದ್ದೂರ್ ಕಾಲೇಜು
ಸಾಗರ–577 401

ಡಾ॥ ಎಚ್. ಎಂ. ಮಹೇಶ್ವರಯ್ಯ
ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಪೀಠ
ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ
ಧಾರವಾಡ–580 003

ಎಸ್. ಶಿವಾಜಿ ಜೋಯಿಸ್
ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಾಪಕ
ಡಿ. ಬನುಮಯ್ಯ ಕಾಲೇಜು
ಮೈಸೂರು–570 001

ಡಾ॥ ಎಂ. ಎಂ. ಕಲಬುರ್ಗಿ
ಮುಖ್ಯಸ್ಥರು
ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಪೀಠ
ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ
ಧಾರವಾಡ–580 003

ಕೆ. ವೆಂಕಟರಾಯಾಚಾರ್ಯ
ವಿದ್ವಾನ್
ಸುರತ್ಕಲ್
ಮಂಗಳೂರು ಜಿಲ್ಲೆ

ಶಿವರಾಮಯ್ಯ
121, 13ನೇ ಮುಖ್ಯ ರಸ್ತೆ
ಬಿನ್ನಿಮಿಲ್ ಬಡಾವಣೆ
ವಿಜಯನಗರ
ಬೆಂಗಳೂರು–560 040

ಎಸ್. ಶಿವಣ್ಣ
ಸಂಪಾದಕರು
ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಕೇಂದ್ರ
ಜ್ಞಾನಭಾರತಿ
ಬೆಂಗಳೂರು–560 056

ನಮ್ಮ ನಿಯತಕಾಲಿಕಗಳು

ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ಸಂಶೋಧನಾತ್ಮಕ ಹಾಗೂ ಜನಪ್ರಿಯ ಬರಹಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ, ಮಾನವಿಕ ಮತ್ತು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಿಗೆ ಮೀಸಲಾದ

ಸಾಧನೆ
ಕನ್ನಡ ತ್ರೈಮಾಸಿಕ
ವಾರ್ಷಿಕ ಚಂದಾ 8-00 ರೂ.
(ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ) 5-00 ರೂ.
ಆಜೀವ ಚಂದಾ ಹಣ 100-00 ರೂ.
ಗಳನ್ನು ಎರಡು ಕಂತುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ವರ್ಷದ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಪಾವತಿ ಮಾಡಬಹುದು.

ವಿಜ್ಞಾನ ಭಾರತಿ
ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಅರ್ಧವಾರ್ಷಿಕ
ವಾರ್ಷಿಕ ಚಂದಾ 10-00 ರೂ.

ವಿದ್ಯಾ ಭಾರತಿ
ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಅರ್ಧವಾರ್ಷಿಕ
ವಾರ್ಷಿಕ ಚಂದಾ 10-00 ರೂ.

ಜನಪ್ರಿಯ ವಿಜ್ಞಾನ
ಕನ್ನಡದ ಏಕೈಕ ವಿಜ್ಞಾನ ಮಾಸಿಕ
ವಾರ್ಷಿಕ ಚಂದಾ 12-00 ರೂ.
(ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಅಧ್ಯಾಪಕರು ಮತ್ತು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ 6-00 ರೂ.

ವಿವರಗಳಿಗೆ ವ್ಯವಹರಿಸಿ :

ನಿರ್ದೇಶಕರು
ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಬೆಂಗಳೂರು-560 056